

Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs

Enjeux et responsabilités
de l'histoire biographique

Éditeurs

**Yves Bergeron, Octave Debary
et François Mairesse**

Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs

Enjeux et responsabilités
de l'histoire biographique

Éditeurs :

Yves Bergeron, Octave Debary et François Mairesse

Ecrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs est une monographie réalisée à partir des communications issues du colloque qui s'est tenu les 5 et 6 juin 2019 à l'Université Sorbonne nouvelle, dans le Grand amphithéâtre de l'institut du Monde anglophone, autour des questions de l'écriture de l'histoire muséale et des enjeux et des responsabilités de l'histoire biographique.

Ce colloque a obtenu le soutien de l'Université Sorbonne nouvelle, de l'Université de Paris et de l'Université du Québec à Montréal et notamment de la Chaire sur la gouvernance des musées et le droit de la culture, ainsi que du Laboratoire d'excellence Industries culturelles et Création artistique (Labex ICCA), du Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS), du Centre de recherches Cultures-Arts-Sociétés (CELAT), du Centre d'Anthropologie culturelle (CANTHEL) et du Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture (LAHIC). Il a également reçu le soutien du Comité international pour la muséologie (ICOFOM). La présente publication a par ailleurs reçu le soutien financier du Laboratoire d'excellence Industries culturelles et Création artistique (Labex ICCA).

Comité International pour la Muséologie – ICOFOM

Editeurs

Yves Bergeron
Université du Québec à Montréal, Canada

Octave Debary
Université de Paris, France

François Mairesse
Université Sorbonne Nouvelle, France

Président de l'ICOFOM:

Bruno Brulon Soares
Université fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro, Brésil

Publié à Paris, ICOFOM, 2020
ISBN 978-92-9012-477-1 (print)
ISBN 978-92-9012-478-8 (digital)

Table des matières

Introduction	7
<i>Yves Bergeron, Octave Debary, François Mairesse</i>	
Des salles et des hommes	15
<i>Cecilia Hurley</i>	
Le musée des monuments français, ego-document ou forme biographique d'Alexandre Lenoir (1761 - 1839)	25
<i>Dominique Poulot</i>	
Prendre la distance Le Musée d'Artiste et les défis du XXI ^e siècle	35
<i>Pascal Griener</i>	
Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA ?	43
<i>Jérôme Glicenstein</i>	
Une vie pour les musées, de la pensée aux actes : comment Rivière a-t-il incarné sa muséologie ?	55
<i>Nina Gorgus</i>	
De Jean Gabus à Jacques Hainard, les paradoxes d'une rupture	63
<i>Bernard Knodel</i>	
Penser le musée pour écrire la muséologie : l'histoire d'un champ disciplinaire à partir de l'ICOFOM	75
<i>Bruno Brulon Soares</i>	
Zbyněk Stránský : entre le mythe fondateur et l'oubli	91
<i>François Mairesse</i>	
Écrire l'histoire des musées à travers les noms de l'histoire	105
<i>Octave Debary</i>	
Une nouvelle ambition pour les musées ? Jack Lang, François Mitterrand et la politique muséale française, 1981- 1995	113
<i>Laurent Martin</i>	
Roland Arpin : l'émergence du musée de société et la construction d'un mythe	123
<i>Yves Bergeron</i>	

Zoom sur les professionnels de musées : de la professionnalisation à la modernisation de la muséologie québécoise à partir des années 1960	135
<i>Anne Castelas</i>	
Biographie des auteurs	143

Introduction

Yves Bergeron, Octave Debarry, François Mairesse

L'écriture de l'histoire des musées ou de celle de la muséologie, à travers la biographie de ses acteurs, apparaît comme un voie sinon obsolète, du moins relativement peu usitée de nos jours. On sait les réticences de plusieurs écoles historiques pour cette forme, notamment celle des Annales ; la question semble tout aussi difficile à concevoir pour la sociologie ou l'anthropologie, des disciplines qui cherchent à appréhender le monde à travers les collectifs plutôt que les individus. La question biographique impliquerait de suspendre le « nous », objet pourtant intime et légitime des sciences sociales ; des sciences qui subordonnent l'identité individuelle à une appartenance collective. De ce point de vue, la critique de Pierre Bourdieu de « l'illusion biographique¹ » renvoie la vie et nos choix à un principe qui nous échappe, non-choisi. Sommet du désenchantement, même l'amour pour la sociologie est déterminé par notre appartenance collective. Cette « désillusion biographique » n'empêche pas les sentiments, ni l'amour (parfois fou), mais pour le sociologue, on ne tombe jamais amoureux que de son propre destin social.

L'histoire des musées n'a que rarement été étudiée en tant que phénomène collectif, mais plutôt que d'évoquer ses principaux acteurs, elle s'est essentiellement développée à partir de ses productions, à travers l'étude monographique de ses établissements, des collections rassemblées au gré des générations de conservateur, voire de ses expositions les plus marquantes. Les travaux pionniers d'Edward P. Alexander² constituent une tentative assez isolée visant à rassembler les biographies d'un certain nombre de figures marquantes du monde muséal. Quelques biographies particulières sont certes venues éclairer la réflexion sur l'histoire des musées, voire questionner l'histoire contemporaine de la muséologie, mais à partir d'un nombre particulièrement réduit de personnalités dont la notoriété dépasse le monde des musées : ainsi peut-on évoquer le cas d'Alfred Barr, étroitement associé au développement de l'art moderne³, ou celui de Dominique Vivant Denon, premier directeur du Louvre⁴. Plus récemment, quelques ouvrages ont été consacrés à des muséologues ou des créateurs de musées, certes illustres dans leur cénacle disciplinaire, mais relativement peu connus du grand public. On peut ainsi penser à l'ouvrage de Nina Gorgus *Le magicien*

1. Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, pp. 69-72.

2. Alexander, E. P. (1983). *Museum Masters: their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.

3. Marquis, A. G. (1989). *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*. Chicago: Contemporary Books.

4. Voir notamment le catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée : Rosenberg, P. (dir.). (1999). *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, Paris, Réunion des Musées nationaux.

des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière (2003) ou à la biographie de Christine Laurière consacrée au fondateur du Musée de l'Homme en 1937, Paul Rivet. Le savant et le politique publiée en 2008. Plus récemment, Bruno Brulon Soares a rédigé, dans la même collection que notre ouvrage *A History of Museology – Key authors of museological theory* (ICOFOM, 2019). Ces différentes monographies semblent s'appuyer sur une même hypothèse, fondée sur le fait qu'une grande partie du fonctionnement et du rayonnement du musée repose sur la personnalité d'un certain nombre d'acteurs, notamment ceux qui les dirigent, et que la réputation ou l'originalité d'un établissement dépend largement de ces derniers, de la manière dont ils les pensent et les développent.

Malgré les réserves légitimes que peut susciter le genre biographique, souvent très complaisant voire proche de l'hagiographie, il nous semblait important de nous interroger sur l'histoire des musées à travers celle de leurs concepteurs, animateurs, directeurs ou directrices. De l'illusion à la désillusion biographique, quelle place donner aux noms de l'histoire dans l'historiographie muséale ? Pourquoi s'intéresser aujourd'hui à la biographie ? De nombreuses réponses ont émergé à la suite des présentations et des discussions autour du colloque organisé en juin 2019, à l'Institut du monde anglophone de la Sorbonne nouvelle, autour de ce sujet. Les textes de ce colloque, rassemblés dans cet ouvrage, semblent témoigner du fait que les musées, mais aussi une partie non négligeable du champ muséal dans son ensemble, peuvent se définir à travers le charisme de quelques personnalités emblématiques, parfois considérées comme visionnaires et qui ont exercé de manière remarquable la direction de l'établissement dont ils avaient la responsabilité. Au-delà du risque hagiographique, force est de reconnaître l'intérêt de la biographie comme vecteur de communication et d'inspiration au sein de la profession muséale – en témoigne l'ouvrage d'Alexander, encore cité de nos jours : les professionnels de musées recherchent des modèles et des ancêtres dont ils pourraient se revendiquer ; chaque génération ressentant le besoin de se doter de nouveaux archétypes ou de s'en démarquer.

L'importance de la narration et du récit : les sagas

Le besoin de chercher ses racines, de se référer à des ancêtres, constitue une constante défiant les générations ; mais l'ancêtre n'est rien s'il n'est pas associé à un récit. Chacun des exemples présentés dans cet ouvrage montre l'importance du récit – plus ou moins véridique – associé aux personnalités emblématiques de l'histoire de la muséologie. Certaines caractéristiques apparaissent communes à plusieurs de ces biographies, qui semblent s'inscrire dans la longue tradition des récits historiques que la tradition scandinave (et à sa suite le sens commun) a qualifié de sagas, croisement de faits historiques, du conte ou de la poésie épique. L'écriture des sagas actualise une tradition ancienne, essentiellement orale, destinée à être racontée et transmise à travers les générations, tout en suscitant des émotions fortes (facteur de remémoration) autour d'une personnalité phare d'un collectif s'en revendiquant. La saga se rapproche, en ce sens, du mode de diffusion et de construction des contes ou des récits de vie des saints, source d'inspiration pour la vie monastique. Le monde des musées –

comme sans doute tout autre secteur associé à un certain type de pouvoir, qu'il s'agisse de celui apporté par la science, par les armes ou par le sacré – semble bien s'être progressivement constitué son propre corpus de sagas inspirantes à partir de quelques « héros » fondateurs liés à son champ. Ces biographies de personnalités exemplaires – Vivant Denon, Alexandre Lenoir, Alfred Barr, Harald Szeemann, Georges Henri Rivière ou Roland Arpin... – contribuent à la construction de formes mythologiques contemporaines, témoignant à leur tour d'aspirations collectives. La reconnaissance de ces discours élaborés et transmis avec plus ou moins de distance critique par la communauté muséale donne, en fonction de l'écho qu'ils ont au sein de la communauté, une certaine forme de légitimité à ces récits.

À première vue, un tel constat n'est pas surprenant, à l'heure où le storytelling, fondé sur des ressorts partiellement similaires, s'est imposé dans de nombreux champs de notre existence, aussi bien sur le plan économique que politique, comme l'une des formes de communication les plus utilisées de nos jours¹. Les musées, par ailleurs, sont à travers leur fonction de communication – la constitution d'expositions temporaires ou permanentes – spécialistes en matière de construction de récits simplifiés, au risque de préférer parfois la logique de la saga à celle du discours scientifique et critique.

Biographie, cinéma et droits d'auteur

On peut poursuivre le débat autour de la biographie muséale en interrogeant, plutôt que l'histoire elle-même, d'autres secteurs proches du musée. Par sa fonction médiatique, le cinéma se rapproche de l'exposition, la logique de récit – et de son auteur – s'avérant tout aussi centrale. Peut-on imaginer l'histoire du cinéma sans la contribution de ses premiers acteurs et concepteurs ? Comment comprendre cette histoire du XX^e siècle sans la biographie, par exemple, d'un Charles Chaplin ? Entre l'arrivée de ce dernier à New York avec la troupe britannique Karno en 1911, au studio Keystone en 1913, sa rencontre avec le réalisateur canadien Mark Sennett, la création de la *United Artists* qu'il fonde en 1919 avec les comédiens Douglas Fairbank et Mary Pickford où il réalise ses chefs-d'œuvre, *Le Kid* (1921), *La ruée vers l'or* (1925), *Le cirque* (1928), *Les temps modernes* (1936) et *Le Dictateur* (1940). À travers l'œuvre de Chaplin, on assiste à la création du cinéma et à son institutionnalisation par les grands studios d'Hollywood. On peut saisir l'histoire de l'acteur-réalisateur à travers son autobiographie (*My Life*, 1964), les innombrables biographies qui lui sont consacrées ou plus récemment à travers le musée qui lui est dédié depuis 2016 dans le manoir suisse où il a vécu et revisité son œuvre de 1952 à 1977, *Chaplin's World*. Il est révélateur que la Fondation ait choisi, parmi d'autres formes, de créer un musée afin de commémorer et de montrer les aspects qui lient la vie

1. Salmon, C. (2007), *Storytelling la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

et l'œuvre de Chaplin – pourtant l'objet d'innombrables monographies ou documentaires.

Le parallèle entre cinéma et musée avec Chaplin permet d'évoquer deux choses. D'abord, la forme musée, par son caractère « panthéonisateur » sur lequel nous reviendrons, constitue par-delà le film une instance particulière pour raconter et transmettre un thème historique ou la vie d'une personnalité. S'il est bien sûr possible d'évoquer le cinéma à partir de son évolution comme média de masse, sur le long terme, et de s'interroger sur son économie et sa transformation en industrie culturelle ou de réfléchir à son influence sur la socialisation des spectateurs, force est de reconnaître qu'en tant que septième art, c'est d'abord à partir d'« auteurs », au sens où le droit les identifie, qu'il est largement envisagé. Or le musée, essentiellement le musée d'art, constitue l'institution par excellence consacrant les individualités¹, et donc l'histoire (biographique) qui leur est associée.

On peut ensuite remarquer que le droit et l'économie du cinéma ont tranché depuis longtemps le débat entre collectif et individualité. Le droit d'auteur reconnaît en effet, bien plus encore dans le droit latin que l'anglo-saxon (où le copyright peut être cédé) un droit moral inaliénable et imprescriptible sur une œuvre – qu'il s'agisse d'un film, d'un livre, d'une œuvre d'art, d'un morceau de musique, etc. Il reconnaît par ailleurs, comme en témoignent les génériques de films, des droits à un grand nombre d'autres acteurs que celui du réalisateur ou du producteur, notamment à travers la logique des droits voisins réservés aux exécutants (musiciens, interprètes), élargissant le réseau des auteurs/créateurs à un nombre bien plus importants d'acteurs y participant. Dans cette perspective, le musée peut être à son tour considéré, bien plus que sous sa forme d'institution, de bâtiment ou de collection, en tant que réseau d'auteurs. Ce principe se fait de plus en plus visible au cœur de l'institution, autrefois composés de fonctionnaires anonymes et interchangeable mais qui se revendiquent depuis une trentaine d'années de plus en plus comme auteurs d'expositions², ce dont témoignent les tableaux récapitulant la liste des commissaires, prêteurs, scénographes etc., placés en fin d'expositions temporaires. Le principe du curating et la figure de l'artiste commissaire, dans cette perspective, renforcent encore ce phénomène³.

1. Les premiers musées soviétiques ont cherché à présenter une vision plus conforme à la vision marxiste-léniniste de l'histoire, notamment l'Ermitage qui a fait l'objet d'un nouvel accrochage dans les années 1920. Ce mode de présentation collective a cependant connu un succès très limité. Voir Mairesse, F. (2002). *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon. Même les musées de science présentent largement leur discipline en rendant hommage aux scientifiques qui les ont fondées.

2. Voir à cet égard l'article fondateur de Heinich, N. & Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 1, 89, 1989, pp. 29-49.

3. Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Editions des archives contemporaines.

La notion d'auteur (et notamment les droits qui l'accompagnent) transcende l'économie, mais il convient de remarquer, depuis le XVIII^e siècle et la montée du libéralisme, sa relation avec la notion de la propriété intellectuelle qui lui est associée. Le principe de la propriété intellectuelle (et de manière générale, la logique de l'économie de l'immatériel, pour évoquer un thème contemporain¹) n'a pas toujours été appliqué de la même manière dans tous les régimes politiques, tant s'en faut. Au même titre que l'histoire, les systèmes politiques définissent les jalons distinguant la personnalité et celle du collectif, tout en discriminant ceux qui peuvent s'abstraire du collectif anonyme pour s'afficher en tant que personnalité. C'est dans le cadre de l'économie de marché et de sa relation fusionnelle à la propriété privée (autant que sa détestation de la notion de bien commun) que ces principes ont connu leurs développements les plus importants : « *There is no such thing as society* », revendiquait Margareth Thatcher, qui croyait d'abord aux individus. Autant d'individus, autant de potentielles personnalités ou auteurs, leur quart d'heure (ou un peu plus) de célébrité et leur biographie particulière. Un tel lien unissant l'économie de marché, les auteurs et leurs idées, ou les acteurs et leurs actions, permet d'apprécier les réticences de certains scientifiques ou historiens politiquement engagés pour la forme biographique, *a priori* anti-collective, mais aussi son utilisation continue dans les pays anglo-saxons.

Des auteurs, donc, des milliers d'auteurs ou d'acteurs ; mais de cet ensemble, lesquels retenir ? La question biographique s'inscrit au cœur de la relation entre sociologie et art². Howard Becker résume de manière simple la question de la signature de l'art en se référant au cinéma : qui défile au générique des œuvres ? L'art dans sa forme moderne réduit souvent la liste de son générique à un auteur unique, à l'artiste. Ce générique fait disparaître de nombreux acteurs, de nombreuses médiations nécessaires à la fabrication de l'art, toutes impliquées dans le temps de réalisation, de diffusion et de réception. L'art, mais aussi le musée, prennent du temps pour se faire. Ce régime d'exception ou d'élection est fascinant pour des sciences sociales qui traînent des collectifs si déterminés qu'ils en oublient la notion d'auteur et par là celle de libre arbitre.

Les cas présentés ici s'inscrivent au sein d'une forme d'ethnographie de la muséologie. Il ne s'agit pas simplement de présenter des personnes, mais de percevoir les contours et la structure d'une communauté, d'un réseau ou de réseaux dans lesquels s'inscrivent un certain nombre d'acteurs. Les personnalités parfois fort différentes dont il est question dans cet ouvrage présentent ainsi un ensemble de caractéristiques similaires : elles ont toutes créé, innové, bouleversé, théorisé et influencé d'autres collègues, conduisant ces derniers à témoigner de cette source particulière d'inspiration. Mis à part quelques acteurs évoqués en tant que

1. Lévy, M. & Jouyet, J-P. (2006). *L'économie de l'immatériel : la croissance de demain. Rapport de la Commission sur l'économie de l'immatériel*, Paris, La documentation française.

2. Voir le développement de cette question dans Debary, O. (2015). La sociologie au service de l'art ou ce que l'art fait à la sociologie, in *La sociologie de Nathalie Heinich*, Guerdat, P, & Rérat, M. (dir.), Alphil-Presses Universitaires Suisses, pp. 131-137.

professionnels de l'institution (comme dans la contribution d'Anne Castelas), la plupart sont relativement connus au sein du champ muséal lui-même. L'intérêt de cet ouvrage réside précisément dans la juxtaposition de quelques-uns de ces exemples emblématiques, permettant de révéler les structures des réseaux sur lesquels repose la muséologie.

Le panthéon des musées ou le culte de la personne

La première constante qui apparaît au sein de la communauté muséale repose sur ce premier paradoxe : les panthéoniseurs souhaitent leur panthéon à leur tour ! Nous l'avons signalé, les biographies – comme les musées – participent d'une forme de panthéonisation particulière. Le musée d'art (ou plutôt le musée des artistes) en apparaît comme la forme la plus singulière, et il n'est pas étonnant qu'il ait justement fait l'objet de stratégies particulières d'appropriation. A commencer par les artistes eux-mêmes, dont Pascal Griener s'emploie ici à décrypter les stratégies en vue de la réalisation, sous la forme d'un musée monographique constitué par leurs soins, d'un temple entièrement dédié à leur propre gloire. A la stratégie des artistes pour s'assurer de leur immortalité, se construit progressivement celle du conservateur, à l'image d'Alexandre Lenoir, dont Dominique Poulot analyse les étapes constitutives de l'auto-héroïsation du conservateur du musée des Monuments français, amené à réfléchir à la transmission d'une œuvre (la constitution de « son » musée) qu'il voit se démanteler de son vivant. En tant que collection de « morts illustres », le Panthéon n'est pas sans rappeler le modèle de la Tribune ou de la salle des chefs-d'œuvres, analysé par Cécilia Hurley dans cet ouvrage. Cette dernière évoque de manière fort pertinente la tension autour de l'identification des salles des chefs-d'œuvre à leur conservateur. La lutte pour reconnaître quel type de déterminisme (ou d'agentivité) entre les objets, les lieux et les conservateurs, conduit souvent les chefs-d'œuvre à l'emporter, transférant ainsi la plus grande part d'autorité aux objets. C'est ici que l'histoire des musées tend à se confondre avec l'histoire des collections ou des salles, reléguant ainsi les sujets à un rôle secondaire. Mais n'est-ce pas là un des sens et des enjeux possibles de l'institution muséale, comparable à ce que Michel de Certeau disait de l'écriture de l'histoire : opérer un travail de séparation entre les morts (ce qui reste) et les vivants (ceux qui restent)¹ ? Ce travail de séparation s'exerce aussi entre les morts : si la biographie contribue à valoriser quelques personnalités marquantes, elle tend également à laisser dans l'ombre d'autres personnes tout aussi significatives. Jérôme Glicenstein le souligne fort à propos dans son texte consacré à Alfred H. Barr Jr. D'autres personnalités ont joué un rôle majeur dans la fondation du MoMA, comme Lillie Bliss, Abby Aldrich Rockefeller, Conger Goodyear, Stephen Clark, Paul Sachs, etc. La plupart n'ont cependant pas fait l'objet d'études dans ce contexte, Alfred Barr ayant été présenté, par le MoMA notamment, comme le principal créateur de l'institution. On ne pourrait, pour la même raison, comprendre l'œuvre de Georges Henri Rivière, évoquée ici par Nina Gorgus, sans tenir compte

1. De Certeau, M. (2002), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.

du réseau qu'il a constitué et dont il s'est entouré. Rivière était un homme de parole bien plus que d'écrit, et c'est son entourage, à travers notamment les notes prises durant son cours de muséologie¹, qui s'est fait le porte-parole de sa pensée et en a réellement permis la transmission auprès des générations ultérieures. C'est la même logique qui conduit Bruno Brulon Soares à évoquer l'histoire de l'ICOFOM à partir non pas d'un ou deux acteurs, aussi importants soient-ils que Zbyněk Stránský ou Vnoš Sofka, mais du réseau de l'ICOFOM dans son ensemble constitué par le comité, et de l'ensemble de ses ramifications s'étendant sur plusieurs continents : « *un véritable réseau, construit par des acteurs qui fondent la pensée, qui est toujours une pensée partagée, transmise de manière critique et effective par ce comité international, composé de ses acteurs et actrices, dans la mesure où ils pensent ensemble : je suis parce que nous sommes* ». Dans cette même perspective, comme le remarque François Mairesse, la pérennité du témoignage voire la « légende », autant que l'histoire des acteurs de la muséologie, est largement liée à l'évolution de la force et de la notoriété du réseau lui-même ; sa fragilisation – la chute du Mur de Berlin et l'effondrement du bloc de l'Est, entraînant à son tour celle de la muséologie issue de ces pays – se répercute à son tour sur les acteurs qui le constituaient, notamment Zbyněk Stránský, dont la notoriété dépend de plus en plus de nouvelles ramifications du réseau de l'ICOFOM, fortement implantées sur d'autres continents, comme en Amérique latine.

L'histoire biographique se construit (parfois sous forme de mythe) à partir d'une personnalité particulière, choisie comme représentative ou comme figure héroïsée d'un mouvement singulier. Elle repose pratiquement toujours sur un réseau dense et complexe, non seulement formé par des conservateurs, directeurs ou muséologues, mais aussi constitué par des professionnels plus directement en lien avec l'exécution des tâches quotidiennes du musée, comme le montre Anne Castelas, ayant interrogé de nombreux acteurs actifs au Québec durant les années 1980. Laurent Martin, dans cette perspective, souligne à travers l'exemple de Jack Lang l'importance du politique en tant qu'acteur associé de près ou de loin à de tels réseaux, mais également à leurs propres réseaux (notamment le cabinet qui l'accompagnait) permettant d'expliquer à leur tour les actions politiques.

L'auteur/acteur lui-même n'est par ailleurs pas sans incidence sur la construction de son propre récit, comme Dominique Poulot le montre déjà pour Alexandre Lenoir. L'histoire que l'on retient de l'œuvre d'un conservateur ou d'un directeur de musée tient aussi à ce qu'il cherche lui-même à transmettre, en continuité ou en rupture avec ses prédécesseurs, afin de constituer sa propre légende. Bernard Knodel montre ainsi le principe de continuité prévalant dans les réalisations de Jacques Hainard au sein du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, en regard des réalisations de son prédécesseur Jean Gabus, alors que les réalisations de Hainard s'affirment en rupture avec celles de son prédécesseur. De la même

1. Rivière Georges Henri et alii., *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989. Voir également la nouvelle monographie éditée par Chaumier, S., & Duclos, J-C. (2019), *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, Paris, Complicité.

manière, Yves Bergeron souligne le rôle de Roland Arpin pour la construction de sa propre histoire et celle de la création du musée de la Civilisation, à travers ses propres écrits, aussi bien qu'à travers ses témoignages et les archives qu'il a léguées. L'écriture d'un nouveau récit, qu'il se rapproche ou non du mythe, semble ainsi passer par une phase de destruction plus ou moins radicale de ce qui apparaissait « avant » l'auteur, offrant un espace permettant à celui-ci d'exister et de prendre, en quelque sorte, la place (libérée) qui lui serait destinée. Observant l'histoire de la Ville du Creusot, dont le récit fut incarné pendant plus d'un siècle par l'histoire de la famille Schneider, Octave Debary montre à quel point il semble difficile de « *se débarrasser aussi vite des grands noms de l'histoire, fussent-ils des rois ou des grands patrons* ». A l'histoire du paternalisme culturel de la famille industrielle s'est substituée l'histoire de l'écomusée du Creusot et celle de quelques figures phares, notamment celle de Marcel Evrard, adoubé par la présence de Georges Henri Rivière et de Hugues de Varine.

Une histoire critique

Les cas évoqués dans cet ouvrage montrent l'intérêt pour la biographie, tout en soulignant la nécessité de privilégier son approche critique. Reconnaître la part de l'auteur ou de l'acteur dans l'histoire des musées apparaît comme une donnée logique dans le contexte d'une économie fondée (notamment) sur la propriété privée intellectuelle. Encore faut-il que le droit qui en résulte se fonde sur un terrain solide, et non sur une légende dorée ou des témoignages douteux. Pascal Griener, évoquant le musée d'artiste, remarque que son défi, au XXI^e siècle, « *est tout d'abord de mettre en perspective la biographie, en montrant qu'au titre de construction, elle relève d'une histoire de la culture, dans la longue durée* ». C'est un principe similaire que l'on peut évoquer pour la biographie des acteurs du champ muséal dans son sens large : prise au pied de la lettre, elle encourt le risque de la saga, remisee comme forme littéraire héroïco-poétique. Elle prend en revanche à nouveau sens dans le cadre d'une mise en perspective en tant que récit construit, relevant de l'histoire de la culture, étudiée de manière critique dans un contexte spatio-temporel suffisamment vaste, à partir des réseaux qui en ont permis sa construction et sa pérennisation.

Le travail biographique à partir de l'histoire des acteurs du champ muséal constitue, à partir d'un tel point de vue, une forme encore peu usitée et peu exploitée, mis à part quelques personnalités incontournables du monde muséal comme la plupart de celles qui sont évoquées dans cet ouvrage. Une forme d'autant plus riche que son travail ne portera pas uniquement sur les « maîtres » du champ muséal, pour reprendre la formule d'Alexander, mais s'intéressera également à l'histoire et aux activités d'acteurs plus discrets, constitutives du réseau à partir duquel quelques figures plus médiatiques ont pu émerger. Peut-être conviendrait-il, dans cette perspective, d'associer d'emblée collectifs et individus, en s'intéressant au réseau lui-même plutôt qu'à quelques figures émergentes, afin de comprendre ce qui a permis à un certain nombre d'idées de voir le jour, ou à un certain nombre d'actions virtuelles de se concrétiser.

Des salles et des hommes

Cecilia Hurley

Derrière le titre allusif de cette contribution, se cache une référence détournée au roman majeur de John Steinbeck, *Des souris et des hommes*. Un des leitmotivs de ce texte est le déplacement perpétuel des deux personnages principaux. Je tente ainsi de cacher ma gêne touchant la problématique de cet essai, mais aussi face à la question plus générale de la biographie dans le cadre des études muséales¹. « Des hommes » : le nom commun, qui plus est au pluriel, semble vague au point de frôler la désinvolture. Si je n'ai pas indiqué de nom propre, c'est parce que je suis dans l'embarras – face à l'excès de noms possibles à citer, mais paradoxalement, également à cause d'un manque. Si je n'indique pas les noms de personnes dont il sera question ici, ce n'est pas pour créer un effet de surprise, mais plutôt parce que je ne sais par où commencer, ni où m'arrêter. Des noms, je peux vous en produire, plusieurs même. Mais il n'y a guère de figure phare dans cette longue liste de *dramatis personae*.

Il y a trente ans, le grand médiéviste Jacques Le Goff a publié un article intitulé « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? »² Dès les premières lignes, il salue quelques 'retours' récents dans l'historiographie en France – nommément celui de la narration, de l'événement, de l'histoire politique et de la biographie. Ce dernier genre semble bien se vendre, observe-t-il, qu'il s'agisse de « la biographie plus ou moins romancée » ou de la biographie « sérieuse » que Le Goff qualifie de « œuvre d'historiens de métier parmi lesquels beaucoup d'universitaires et parfois non des moindres »³. Par ces mots, et à l'aide de cette opposition frappante, Le Goff identifie un des chefs d'accusation longtemps brandi pour discréditer la biographie – un genre qui n'est pas toujours très sérieux, ni scientifique, ni digne de notre attention. Longtemps, la biographie a pâti de cette réputation, dont on peut discuter la légitimité. Il est, par ailleurs, frappant dans ce contexte de remarquer que l'article de Le Goff prend place dans un numéro de la revue *Le Débat* intitulé « Questions à la littérature », qui inclut aussi les rubriques « Histoire et fiction » et « Quand l'historien se fait romancier ». Le Goff se montre néanmoins confiant : la biographie sérieuse peut regagner une place de choix parmi les genres jugés dignes des universitaires (et non des moindres). Il en fournit une preuve tout à fait convaincante quand, dans le même texte, il annonce qu'il entreprend lui-même une étude de ce type qui semble « répondre aux préoccupations de l'histoire renouvelée »⁴. Il se réfère

1. Steinbeck, J. (1937). *Of Mice and Men*. London & Toronto: William Heinemann. Steinbeck, J. (1939). *Des Souris et des hommes*, trad. M.-E. Coindreau. Paris: Gallimard.

2. Le Goff, J. (1989). Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? *Le Débat*, 54/2, pp. 48-53.

3. *Ibid.* pp. 48-53 et p. 48.

4. Le Goff, J. (1989). Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? *Le Débat*, 54/2, 48-53,

évidemment à son magnum opus, le *Saint Louis*, paru quelque sept ans plus tard¹. Voilà donc la biographie réhabilitée, frappée du sceau de la bonne histoire par un des plus grands historiens de son époque. Pendant la même année, paraît dans la revue des *Annales ESC* un article signé Giovanni Lévi qui propose également une série de considérations éclairantes touchant la biographie, sa composition et son utilisation.² Le problème du genre biographique et de son refus a été étudié depuis cette période dans plusieurs contributions importantes³.

Les mots de Le Goff ou de Lévi avaient de quoi étonner les historiens français, ainsi que tous les étudiants de l'historiographie française du vingtième siècle, car en 1989, la biographie avait fait figure de brebis galeuse dans le paysage intellectuel français depuis quelques décennies⁴. Certes, sa réputation de genre 'mi-littéraire', historié et peu fiable la poursuivait depuis toujours⁵. Mais la biographie a aussi été écartée de la liste des sujets sérieux sous l'influence de deux courants majeurs de pensée qui ont occupé le devant de la scène en France depuis les années 1920. Autrement dit, la biographie s'est effacée derrière deux grands paradigmes : l'attrait du collectif et le règne de la structure.

L'histoire de l'École des *Annales* n'est plus à faire, surtout depuis les grands volumes signés par François Dosse et une contribution signée par Lynn Hunt.⁶ Ce n'était pas tant la réputation de genre 'demi-sel' académique de la biographie qui posait des problèmes pour des historiens tels que Marc Bloch, Lucien Febvre ou Fernand Braudel. Les tenants des *Annales* critiquaient surtout deux aspects du genre biographique : ses traits moralisateurs et sa fascination pour les 'grands' noms, les 'grands' hommes et 'grandes' femmes de l'histoire. L'école des *Annales* privilégiait au contraire les thèmes liés à l'économie (développements économiques, climat, démographie et biologie se côtoyaient sous cette rubrique), à la société et ses changements, à la civilisation (surtout l'histoire des mentalités). Les outils de préférences ? Les séries. Le quantitatif devait remplacer le qualitatif, les sujets de prédilection étant choisis dans les grands thèmes, dans les problématiques sociétales : croyances, commerce, alphabétisation, prix.

p. 49.

1. Le Goff, J. (1996). *Saint Louis*. Paris: Gallimard.

2. Lévi G. (1989). Les usages de la biographie. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 44/6, pp. 1325-1336.

3. Piketty G. (1999). La biographie comme genre historique? Étude de cas. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 63, pp. 119-126 ; Avezou, L. (2001). La biographie: Mise au point méthodologique et historiographique. *Hypothèses*, 4 (1), 13-24 ; Kaeser, M.-A. (2003). La science vécue. Les potentialités de la biographie en histoire des sciences. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1/8, pp. 139-160.

4. Konvitz, J. (1976). Biography: The Missing Form in French Historical Studies. *European Studies Review*, 6, pp. 9-20.

5. Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, pp. 69-72. Voir sur cet article Heinich, N. (2010). Pour en finir avec l'"illusion biographique". *L'Homme*, 195-196, pp. 421-430.

6. Dosse, F. (1995). *Histoire du structuralisme*, 2 vols. Paris: Librairie générale française; Hunt, L. (1986). French History in the Last Twenty Years: The Rise and Fall of the Annales Paradigm. *Journal of Contemporary History*, 21/2, pp. 209-224.

Les individus peinent à trouver une place dans ce cadre, ou alors on considère en les groupant en milliers voire millions de personnes : ainsi le livre de Pierre Goubert sur Louis XIV, qui ajoute au monarque vingt millions de figurants¹.

Dès le début des années 1950, ce premier refus du genre biographique se voit doublé d'un deuxième rejet, cette fois-ci sous l'impulsion du structuralisme, lui-même inspiré par les sciences exactes et la linguistique. Le 'système' si cher à Ferdinand de Saussure et qui repose sur une analyse synchronique de la langue évolue, surtout sous l'impulsion de l'école de Prague et plus particulièrement de Roman Jakobson². Claude Lévi-Strauss empruntera ce modèle pour mener une étude de la parenté, étude dans laquelle il tente de saisir l'organisation interne d'un phénomène, véritable structure reposant sur des relations réglées, articulant des faits culturels, non naturels.³ La méthode est vite empruntée autant par les historiens de la littérature que par les historiens. Ici, la biographie ne trouve aucune place. Pourquoi ? Parce que le système ou la structure évacuent la liberté individuelle au profit du déterminisme. Le sujet conscient est ici rejeté, surtout parce que « la pensée humaine raisonne partout selon la même logique »⁴. Pour les littéraires, donc, le système textuel nous fournit seul toutes les clés de lecture ; nous n'avons pas besoin de nous interroger sur les expériences ou les états d'âme de celui ou de celle qui l'a rédigé. Les aléas de la vie étant relégués au rang d'accidents, d'incidents sans importance, la biographie littéraire ou historique n'a plus raison d'être.

Le retour en force de la biographie, vers la fin des années 1980, prend une dimension d'autant plus intéressante. Avant de gémir sur la disparition absolue du genre biographique pendant la plus grande part du XX^e siècle, il convient d'énumérer quelques exceptions à ce bannissement. Les pays anglo-saxons ont toujours accordé une place très importante à la biographie. De même, dans un domaine qui est contigu au domaine des études muséales, les travaux sur le collectionnisme et son histoire, dans tous les pays, ont souvent privilégié une approche qui met en lumière les pratiques d'individus choisis. Qu'on pense aux travaux d'un Francis Haskell, d'un Antoine Schnapper, d'un Arthur McGregor,

1. Goubert, P. (1966). *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris: Fayard.

2. Caton, S.C. (1987). Contributions of Roman Jakobson. *Annual Review of Anthropology*, 16, 223-260, pp. 224-231; Pomorska, K. (1984). Roman Jakobson, October 11, 1896-July 18, 1982. *The Polish Review*, 29/4, pp. 43-56, 46; Kučera, H. (1983). Roman Jakobson. *Language*, 59/4, pp. 871-883 ; Katz, J.T. (2015). Saussure at play and his structuralist and post-structuralist interpreters. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 68, 113-132, pp. 119-120.

3. Lévi-Strauss, C. (1949). *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presses universitaires de France ; Durand, J., & Albert, J.-P. (2011). Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss: linguistique et anthropologie structurales. *Caravelle*, 96, pp. 151-163 ; Caton, S.C. (1987). Contributions of Roman Jakobson. *Annual Review of Anthropology*, 16, 223-260, pp. 249-251.

4. Bovon, F. (1972). L'analyse structural et l'exégèse biblique, dans *Analyse structurale et exégèse biblique : essais d'interprétation*. R. Barthes, F. Bovon, F.J. Leenhardt, R. Martin-Achard, & J. Starobinski, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, pp. 11-25 et p. 15.

pour chacun d'eux la liberté individuelle n'est jamais soumise à un déterminisme social¹.

En grande partie sous l'impulsion de ces historiens, les études sur les grands directeurs et conservateurs de musée se succèdent et se multiplient depuis quelques décennies. Dominique Vivant Denon, Wilhelm von Bode, Charles Eastlake, etc. : chacun de ces grands personnages du paysage muséal a suscité ses biographes². Ces études jettent une lumière bienvenue sur l'histoire des institutions, sur leur développement, sur les grands événements et évolutions qui en ont rythmé l'existence, sur les personnalités qui ont infléchi leur parcours. Et pourtant, il est des travaux dans le domaine de l'histoire des musées qui sont beaucoup plus difficiles à ranger dans une case bien définie, qui ne se glissent pas aisément dans ce moule biographique. Des cas mixtes, où structures et biographies doivent cohabiter dans la même représentation. Cette coexistence peut jeter une lumière bien particulière, non seulement sur nos pratiques biographiques, mais aussi sur nos histoires des systèmes. Si, par ailleurs, une petite historiographie du refus du genre biographique se trouve en début de cette contribution, c'est parce que les problèmes et les objections des tenants des *Annales* et des structuralistes semblent trouver des échos dans l'étude de cas présentée ici.

Récemment, j'ai mené une étude sur un phénomène qui a marqué les musées européens pendant le XIX^e siècle (et les musées américains, dans une moindre mesure, au tournant du XX^e) : les salles de chefs-d'œuvre ; dans ce cadre, la question de la place du genre biographique s'est rapidement imposée³. Entre 1780 et

1. Haskell, F. (1972). *An Italian patron of French neo-classic art*. Oxford: Clarendon Press ; Haskell, F. (1987). *Past and present in art and taste: selected essays*. New Haven; London: Yale University Press ; Haskell, F. & al. (1989). *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo: Cassiano naturalista*. Ivrea: Olivetti ; Haskell, F. (1976). *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Ithaca; New York: Cornell University Press ; Schnapper, A. (1994). *Curieux du grand siècle: œuvres d'art*. Paris: Flammarion ; Schnapper, A. (1988). *Le géant, la licorne et la tulipe: histoire et histoire naturelle*. Paris: Flammarion ; Macgregor, A. (2007). *Curiosity and enlightenment: collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*. New Haven [Conn.]; London: Yale University Press ; MacGregor, A. (ed.). (1994). *Sir Hans Sloane: collector, scientist, antiquary, founding father of the British Museum*. London: British Museum Press in association with A. McAlpine ; Michel, P. (1999). *Mazarin, prince des collectionneurs: les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661): histoire et analyse*. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux.

2. Parmi ces titres, citons : Alexander, E. (1995). *Museum masters: their museums and their influence*. Walnut Creek (Calif.): AltaMira Press; Paris, Louvre (1999). *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, Rosenberg, P. & Dupuy, M-A., cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 20.10.1999-17.1.2000. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux; Berlin, Gemäldegalerie (1995). Wilhelm von Bode, *Museumsdirektor und Mäzen: Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*. Berlin: Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein; Avery-Quash, S. et Sheldon, J. (2011). *Art for the nation: the Eastlakes and the Victorian art world*. London: National Gallery; Modigliani, E. & Carminati, M. (éd.). (2019). *Memorie: la vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*. Milano: Skira; Hill, K. (éd.). (2012). *Museums and biographies: stories, objects, identities*. Woodbridge: Boydell Press.

3. Hurley C., & Mairesse F. (2012). In the Shadow of the Tribuna. *Studiolo. Revue d'histoire de l'art*

1919 (le long XIX^e siècle pour emprunter le terme utilisé par Eric Hobsbawm), six grands musées de beaux-arts ont ouvert une salle de chefs-d'œuvre¹. La première en date est la *Tribuna* des Offices à Florence ; construite et aménagée en 'studiolo' en 1586, elle change de vocation en 1780 ; de chambre aux trésors, elle devient salle de chefs-d'œuvre². Au cours de quelques quarante années, une longue série d'œuvres entreront, ressortiront de cette salle, avant que la forme idéale de cette dernière ne soit décidée vers 1820. Dès lors, cinq statues et quarante tableaux orneront cette salle. Trente ans plus tard, le Salon carré au Louvre deviendra aussi une salle de chefs-d'œuvre. Soixante-treize toiles seront choisies pour orner ce salon splendidement décoré, qui déclare clairement son modèle – la Tribuna de Florence³. Entre-temps, deux musées italiens se sont prêtés aussi au jeu. En 1827 une « galleria di capi d'opera » est ouverte dans le musée de Naples. Elle réunit quarante et un tableaux⁴. A Bologne, deux salles ont été ménagées en 1849 pour abriter les chefs-d'œuvre de la collection. La salle 7 est désormais consacrée aux « Belles peintures de l'école bolognaise », avec vingt toiles, et la salle 8 contient les « Chefs-d'œuvre de toutes les écoles », quelque trente-deux tableaux⁵. En 1853, enfin, une nouvelle salle accueille des visiteurs dans le Musée du Prado à Madrid. Cette salle, la Sala de la Reina Isabella, est elle aussi une salle de chefs-d'œuvre, avec quelque cent vingt tableaux accrochés sur les cimaises.⁶ Ici aussi, le modèle florentin est clairement revendiqué. Cinq salles de chefs-d'œuvre sont ainsi nées en Europe, dans des pays à tradition latine. Dans le monde germanique et au Royaume-Uni, les traditions suivent d'autres modèles. Durant cette même période en effet, une seule salle de chefs-d'œuvre s'ouvre dans le monde germanique et en Angleterre – à Munich. Et encore, ce lieu connaît une histoire brève, vacillante au tournant du dix-neuvième siècle. S'agit-il pour autant d'un simple refus ? Le monde germanique et l'Angleterre

de l'Académie de France à Rome, 9, pp. 128-140.

1. Hobsbawm, E. (1999). *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914–1991*, Bruxelles/Paris: Ed. Complexe/« Le Monde diplomatique », 25 ; Blackbourn D. (1998). *The long nineteenth century : a history of Germany, 1780–1918*, New York: Oxford University Press. Je me permets d'indiquer : Hurley, C. (2019). Lonely or not? Masterpieces in the museum, then and now, *World Art*, 9/3, pp. 209-229.

2. Lanzi, L. (1782). *La Real Galleria di Firenze, Accresciuta, e riordinata per comando di S.A.R. l'arciduca granduca di Toscana, operetta estratta dal tom. 47. del Giornale pisano*. Firenze: Francesco Moucke, pp. 169-193 ; Zacchioli, F. (1783). *Description de la galerie royale de Florence. Florence: chez Pierre Allegrini Spalletti*, E. (2014). *Gli allestimenti della Tribuna da Pietro Leopoldo all'Impero*. Natali, A. et al. (éds.). *La tribuna del principe : storia, contesto, restauro*. Firenze: Giunti, pp. 275–283.

3. Lévi Alvarès, D. & Boulmier, J. (1853). *Notice sur le Salon carré du Louvre, réunion des principaux chefs-d'œuvre de la peinture*, Paris: l'auteur; Bresc-Bautier, G., Fonkenell, G., & Foucart, J. (2016). *Le Musée moderne de Jeanron (1848–1851)*. Bresc-Bautier, G. et al. (éds.), *Histoire du Louvre*. Paris: Louvre & Fayard, 2, pp. 105–158.

4. Naples, Real Museo Borbonico (1827). *Guida pel Real Museo Borbonico*. Napoli: Miranda, pp. 46–60.

5. Murray, J. (1857). *A handbook for travellers in Central Italy*, v. 1. Southern Tuscany and Papal States. 4e éd. London: J. Murray, pp. 30–31; Du Pays, A.-J. (1865). *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*. 4e éd. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1, p. 398.

6. Géral, P. (2001). El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853–1899). *Boletín del Museo del Prado*, 19/37, pp. 143–172.

présentent le cas d'institutions dont les responsables semblent très réticents à appliquer le modèle italien de la Tribuna. Certains décident de transformer cette forme muséographique jusqu'à la rendre méconnaissable. D'autres la refusent même avec énergie. Dans ces pays pourtant, la presse écrite réclame souvent une tribuna. Signe sûr que le modèle détient une grande importance aux yeux des amateurs européens cosmopolites.

Une forme 'florentine' circule donc, qui est empruntée par plusieurs institutions, une forme qui traverse les frontières, qui suscite l'enthousiasme et le refus, une forme enfin qui survivra au long XIX^e siècle, et même au-delà. Quand la dernière salle de chefs-d'œuvre européenne (le Salon carré) ferme ses portes en 1919, un épigone existe déjà depuis bien neuf ans outre-Atlantique – la Marquand Gallery au sein du Metropolitan Museum à New York¹. Il s'agit d'un véritable phénomène muséal. Il serait possible d'en rester là – c'est-à-dire d'analyser chacune de ces salles, et sa structure en fonction de son contenu. La syntaxe de chaque salle pourrait également faire l'objet d'une analyse. Par ailleurs, la comparaison des salles, de ce point de vue, s'avère fort intéressante. Une analyse interne, et des lectures croisées de ces salles, permettent de saisir comment ce système fonctionne.

Cependant, un tel type d'investigation demeure insatisfaisant, puisqu'il donne l'impression que ces salles tiennent à une perfection presque surhumaine, non souillée par la main humaine. Et pourtant, des personnes en chair et en os président à la naissance de ce phénomène et de cette structure. Car une structure ne naît jamais *ex nihilo*. Il n'existe pas de forme platonicienne du musée qui tomberait du ciel, prête à l'emploi et contenant, parmi une série d'autres salles et de dispositifs, une tribuna, ou salle de chefs-d'œuvre. Bref, la salle de chefs-d'œuvre a été pensée et mise en œuvre par un (ou plusieurs) acteurs : nous nous retrouvons donc face à la question de l'agentivité humaine. Pour être plus précis, en postulant que la première salle de chefs-d'œuvre – la Tribuna – a été conçue et aménagée par l'activité humaine, il faudrait identifier et analyser les motivations, les actes et les gestes de celui ou de ceux qui l'ont créée. Quant aux autres salles de chefs-d'œuvre, il faudra vérifier l'hypothèse qu'elles ont été aménagées en s'inspirant du modèle florentin – tel est au moins l'impression donnée par la littérature contemporaine. En effet, chaque fois qu'une salle de ce type s'ouvre en Europe, la presse et les guides nous informent que Paris ou Madrid, Naples ou Bologne peuvent maintenant se targuer de posséder une Tribuna ! Mais contrairement aux expositions dites « clé en main », la salle de chefs-d'œuvre du XIX^e siècle n'est pas transposée « en bloc ». A chaque installation d'une salle de ce type, le modèle est jugé, étudié, transmis, travaillé et approprié par d'autres agents humains. Entrent en jeu donc les personnes, et en conséquence la question de la biographie. C'est en ce point exact que nous nous trouvons confrontés à une série de questions qui induisent une réflexion sur la pertinence du genre biographique.

1. Robinson, E. (1910). The new arrangement of the collections. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 5/2, 35–37, p. 37.

La première question tourne autour de l'objet principal de la biographie : de qui s'agit-il ? De grands personnages, ou d'illustres inconnus ? Malheureusement, il est impossible d'identifier une figure tutélaire des salles de chefs-d'œuvre. Il serait commode de pouvoir construire ces narratifs autour d'un grand penseur de cette forme, tel un Christian von Mechel qui, après avoir travaillé avec Nicolas de Pigage sur la préparation de la version imprimée de la galerie de Dusseldorf, est invité par Josef II à Vienne pour réorganiser l'accrochage des galeries de peintures des collections impériales ; son nom restera à jamais associé aux accrochages par écoles¹. Et pourtant, rien n'est plus difficile. Si nous sommes à la recherche d'une figure tutélaire, il semble logique de commencer à Florence, où la première salle de ce type ouvre ses portes en 1780. Mais même ici, les origines de la salle de chefs-d'œuvre sont difficiles à cerner. La Tribuna de Florence est ouverte dans le contexte d'une grande réorganisation des collections florentines voulue par Pierre-Léopold de Habsbourg Lorraine. Le Grand-Duc de Toscane ambitionne la modernisation de l'institution, et surtout son ouverture au public. Dans le cadre de ce vaste projet, deux hommes – Giuseppe Pelli Bencivenni (directeur de la galerie à cette époque) et Francesco Piombanti – rédigent un mémoire sur l'état des collections qui comporte un plan pour leur développement, y compris des passages très importants concernant la Tribuna. Ce document représente sans doute une des pierres angulaires de la Tribuna dans sa nouvelle forme et fonction². Et pourtant la situation n'est pas si claire : quand Luigi Lanzi, l'irascible directeur-adjoint de la galerie, mais important historien de l'art, rédige la première description de la nouvelle galerie et de la nouvelle Tribuna, il minimise le rôle du directeur, attribuant toute la paternité du projet au Grand-Duc lui-même³. Trois pères potentiels donc se penchent sur le berceau de la Tribuna dans sa nouvelle définition : Pierre-Léopold, Pelli Bencivenni et Piombanti. Quant au rôle de Lanzi, il est sans doute moins important au niveau théorique. Nos sources restent peu loquaces sur ce sujet, même si nous pouvons être sûrs d'un fait – si Lanzi avait été impliqué dans ce projet, il l'aurait fait connaître.

A Paris, le Salon carré version Tribuna s'ouvre le 5 juin 1851. C'est le directeur du Musée, le comte Emilien de Nieuwerkerke, qui organise la cérémonie, qui s'approprie la gloire de cette nouvelle salle, et reçoit à ce titre, des mains du Prince-Président, l'insigne d'officier de la légion d'honneur. Et pourtant, selon les récits contemporains de cette cérémonie, « il y a eu silence complet parmi les assistants, lesquels, en revanche, ont vivement battu des mains quand l'insigne a été donnée, l'instant d'après, à l'architecte, M. Duban »⁴. Le problème

1. Meijers, D. (1995). *Kunst als Natur: die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*. Wien: Kunsthistorisches Museum.

2. Barocchi, P. (1983). La Storia della Galleria e la storiografia artistica. Barocchi, P., & Ragionieri, G. (dirs.), *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria : atti del convegno internazionale di studi*, Firenze 20–24 settembre 1982, Firenze : L.S. Olschki, 1, 49–150, p. 101.

3. Lanzi, L. (1782). La Real Galleria di Firenze, Accresciuta, e riordinate per comando di S.A.R. l'arciduca granduca di Toscana, operetta estratta dal tom. 47. del Giornale pisano. Firenze: Francesco Moucke, p. 4.

4. Anon. (1851). « [nouvelles] », *Revue Suisse et chronique littéraire*, 14, 425–427, p. 426.

est simple : la salle a été planifiée et mise en exécution sous l'ancien directeur, Philippe-Auguste Jeanron. Surtout, l'idée d'une Tribuna française émane d'un des conservateurs du Louvre, Frédéric Villot. L'inspiration est le fait de Villot, puis le plan de la salle sera travaillé et retravaillé par lui avec Jeanron¹. Nieuwerkerke n'y est strictement pour rien, alors qu'il signe les invitations à l'inauguration...

Deux exemples suffisent donc pour signaler la complexité des histoires de ces salles du point de vue de la biographie. Au risque de donner le vertige aux lecteurs, il faut néanmoins souligner un point fondamental. Aucune des salles de chefs-d'œuvre étudiées ne reste intouchée au long de son existence. Elles connaissent un flux incessant d'objets d'art. Des soixante-treize toiles qui ornent les cimaises du Salon carré en 1851, seules sept y demeurent continuellement jusqu'à la fermeture de la salle en 1919 ; toutes les autres ne font qu'y passer. Encore une fois, les tableaux ne bougent pas seuls : ces mouvements relèvent de choix opérés par les directeurs et les conservateurs successifs. Aux noms déjà cités, il faudrait donc en ajouter d'autres... Bref, voici l'image de centaines de biographies qu'il conviendrait d'étudier et surtout de croiser. En s'intéressant à des noms parfois peu connus...

Devant une telle pléthore de noms, ne faudrait-il pas avouer que le principe de la structure est peut-être dominant, et que les biographies, à côté, palissent en importance ? Ce serait, je crois, une solution de facilité. Ce faisant, nous nierions l'individualité de ces salles. N'oublions pas que chacune de ces salles présente une vision différente de l'histoire de l'art. Nous ne sommes pas en présence d'un schéma directeur, d'un plan appliqué partout de la même manière : quelques Raphael, un ou deux Titien, plusieurs Tintoret, un peu de Poussin et voilà une salle de chefs-d'œuvre ! Sans donner de chiffres, il suffit de dire que chaque salle revêt son caractère et son identité, liée au lieu et à l'époque de sa création, aux collections du musée, certes, mais aussi à la lente sédimentation de changements induits par une longue série de conservateurs.

Ce fait m'oblige à poser une deuxième question très importante à propos du récit biographique et du phénomène de la salle de chefs-d'œuvre. Les auteurs structuralistes ne cessent d'affirmer que les détails de la vie d'un auteur ne détiennent aucune signification eu égard à notre lecture de son œuvre. Il nous importe peu, pour cette étude, de connaître tous les détails de la vie de Frédéric Villot. Par contre, il est sûrement important de savoir que Villot a visité Florence, et d'essayer d'établir ce qu'il a vu, ce qu'il a ressenti, ce qu'il a compris lors de sa visite à la Tribuna. De même, pour la salle de Naples mise en place par l'artiste Vincenzo Camuccini, il serait très dangereux d'analyser cette salle sans prendre en compte le goût de Camuccini visible dans sa collection personnelle de tableaux de maîtres anciens – une des plus importantes collections d'artiste de son époque².

1. Pilgrim, Lord. (1849). « Mouvement des arts », *L'Artiste*, 5e sér., 2/11, 1 février 1849, 172 : Villot avoue qu'il a eu l'idée pour cette salle pendant un séjour à Florence.

2. Finocchi Gherzi, L. (2003). *Il moccolo che va avanti*, fa lume per due : Pio IX, il marchese Cam-

Phénomène et biographies. Structure et biographies. Une seule structure centrale, qui se décline en plusieurs variantes et surtout qui implique un grand nombre d'acteurs dans toute mise en œuvre initiale, comme dans toute altération d'un schème originel. Le problème est complexe – il aurait été bien plus simple de raconter la « vie » linéaire d'une seule de ces salles, par exemple, en essayant d'identifier les personnages principaux impliqués dans sa création puis sa mise en œuvre. Cependant, il semble plus important d'examiner ce type de problèmes sur une échelle plus large. En identifiant précisément les protagonistes de ces salles, et en accordant à chacun le rôle qui lui revient ; en sélectionnant les détails qui peuvent éclairer la vie d'une structure à un moment donné – ou dans une plus longue durée – nous sommes en mesure d'apprécier comment ces structures naissent, se modifient, co-existent et évoluent en s'impactant mutuellement. Il s'agit certes d'accepter aussi que parfois nous serons plus proches de la prosopographie que de la biographie. Surtout, nous pouvons confirmer les observations de Bernard Guénée citées par Jacques Le Goff :

« Il me semblait que l'étude des structures était irremplaçable. Elle éclairait le passé d'une merveilleuse cohérence. Mais elle le rendait trop simple. Et une biographie permettait de jeter un premier regard sur l'accablante complexité des choses. L'étude des structures me semblait aussi donner une place trop large à la nécessité. [...] Mais les choses ne se font qu'au moyen des hommes. [...] une biographie permettait d'accorder plus d'attention au hasard, à l'événement, aux enchaînements chronologiques, [...] elle seule pouvait donner aux historiens le sentiment du temps qu'avaient vécu les hommes¹. »

pana e la vendita della collezione Camuccini, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3. Ser., 25/57, pp. 355-379.

1. Le Goff, J. (1989). Comment écrire une biographie historique aujourd'hui? *Le Débat*, 54/2, 48-53, 48, citant Guénée, B. (1987), *Entre l'Église et l'État. Quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Âge*. Paris: Gallimard, pp. 13-14.

Le musée des monuments français, ego-document ou forme biographique d'Alexandre Lenoir (1761 - 1839)

Dominique Poulot

Alexandre Lenoir, initiateur puis directeur du premier musée d'histoire de l'art français, a été immédiatement en butte aux critiques de contemporains mécontents de voir des œuvres ôtées de leur contexte, réunies dans un lieu artificiel et subordonnées à un dessein inédit, celui d'écrire une histoire révolutionnaire. Car le moment révolutionnaire postulait une émancipation du passé¹ qui se traduisait par la fin des assurances traditionnelles en matière de propriété et d'interprétation des œuvres d'art – spécialement religieuses et monarchiques –, désormais saisies, détruites ou conservées au nom du nouveau cours des choses. Aujourd'hui, la brève existence de son établissement, accompagnée d'une fortune posthume accablante, peut sembler témoigner, au-delà de considérations antiquaires périmées, d'un vrai désarroi de la société démocratique à l'égard du passé, que la Révolution n'avait pas su maîtriser. Mais on peut aussi l'interpréter comme une des formes biographiques d'un artiste en quête d'œuvre.

Un personnage au centre des controverses de son temps

Lenoir a été au cœur des disputes patrimoniales de son temps, bien davantage que le conservatoire du Louvre ou tout autre établissement. L'institution, et sa mémoire, ont été largement instrumentalisées au cours de la guerre civile française des XIX^e et XX^e siècles à propos de 1789. Toutefois, dans l'élaboration simultanée du vocabulaire politique contemporain et de l'assignation des positions esthétiques à la gauche ou à la droite², au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le musée occupe une position singulière. Tout en professant un purisme winckelmannien intransigeant qui renverrait à la « gauche » jacobine, Lenoir a en effet sauvé des tombeaux et des monuments du Moyen âge héritiers de la tradition – voire réclamés par le combat contre-révolutionnaire. Cette situation quelque peu ambiguë a pesé sur l'institution. Pour Quatremère de Quincy, son premier adversaire, c'est une raison supplémentaire de condamner le musée de Lenoir puisqu'il est largement consacré à l'art gothique, c'est-à-dire à un art qui n'a d'intérêt que dans la perspective d'une histoire érudite de l'art, sans pouvoir servir de modèle aux artistes. Pour un tel critique et historien, qui appelait l'art

1. Fritzsche, P. (2004). *Stranded in the present: Modern time and the melancholy of history*. Cambridge, Harvard University Press.

2. Haskell, F. (1987). Art and the Language of Politics, dans *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, traduit in *Le Débat*, 44, 1987, pp. 106-115.

gothique *proles sine matre creata*¹, le musée des monuments français était autant une offense au bon goût qu'à la tradition et à la religion. Sa collection, vouée à des oeuvres barbares, n'avait d'intérêt que comme lieu d'expertise.

Or, contre le savoir brandi comme une arme intellectuelle de déchiffrement du monde, de son histoire et de ses images, par Lenoir, Quatremère revendique le refus des spécialisations néfastes, de l'étude érudite de l'art, au nom d'un partage commun des jouissances. Les *Lettres au général Miranda*, rédigées clandestinement au début de l'année 1796 par Quatremère, font partie d'un combat plus général contre la politique révolutionnaire, exacerbé par la menace qui pèse à ce moment sur la papauté et sur l'Eglise. L'idée principale de ce pamphlet est que le musée ne peut former d'artistes. Il pourra seulement nourrir un « sot amour des arts », une « savantise » de « mal savants » : « rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ». L'idolâtrie des oeuvres, ainsi condamnée, renverrait à un prolétariat d'amateurs et de demi-savants, à des mineurs intellectuels (« Autant d'enfants qui s'arrachent des images »). Inspiré lui aussi par Winckelmann, Quatremère affirme que « les ouvrages de l'art ne sont pas faits pour les artistes, ils doivent plaire à tout le monde »².

Il mobilise pourtant cinquante artistes parmi les plus grands de l'époque, dont David, Percier, Fontaine, Clérissieu, Girodet et Denon dans une pétition, le 28 thermidor An IV (15 août 1796)³. A l'inverse, Lenoir signe un texte rédigé à l'instigation d'une partie de l'Institut, et probablement écrit par un protégé d'un des Directeurs, le théophilanthrope La Révellière-Lépeaux, pour défendre les spoliations. Il s'agit y lit-on, de « l'instruction du Peuple français tout entier » : « au lieu de douze élèves qui avaient jadis le privilège exclusif de les contempler, il faut que tous jouissent de cet avantage ». C'est dénoncer les auteurs liés à Quatremère comme autant de privilégiés, et revendiquer pour tous, au contraire, l'accès à des chefs-d'œuvre hier inaccessibles. Ces pétitionnaires affirment ainsi que « la République française, par sa force, la supériorité de ses lumières et de ses artistes, est le seul pays au monde qui puisse donner un asile inviolable à ces chefs-d'œuvre ». Lenoir est représentatif de ces signataires : de quasi-*outsiders*, plus jeunes et moins titrés, voire inconnus, par opposition à leurs aînés, bénéficiaires de reconnaissances multiples, et en particulier académiques, qui ont signé la condamnation du dépouillement de Rome au nom du droit de la guerre.

Le 29 germinal an IX, Quatremère présente un rapport sur ce qu'on appellerait aujourd'hui la politique culturelle parisienne, sous le titre *Des dépôts d'objets*

1. Quatremère de Quincy. (1830). *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*. Paris, Renouard, p. 45. « Du mélange de toutes sortes d'éléments hétérogènes, naquit et se forma, au sein d'une ignorance complète, un nouvel art de bâtir qui reçut le nom de gothique ».

2. Cité par Schneider, R. (1910). *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris : Hachette, p. 190.

3. Gilks, D. (2012). Art and politics during the 'First' Directory: artists' petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796. *French history*, 26, 1, pp. 53-78.

*de sciences et d'art, des Musées*¹. Ce texte comporte deux critiques fondamentales, celle de l'enfermement de l'art dans les nouvelles collections, et celle de leur stérilité pour les artistes. D'une part, « la manie des collections est du genre de celle de l'avare ». D'autre part, « la vue d'une statue dans une place ou dans un lieu public peut créer l'ambition d'être statuaire » tandis que dans les musées « les leçons que les artistes reçoivent sont des leçons mortes ». Tous ces thèmes sont repris à l'encontre de Lenoir dans un pamphlet de floréal an X (avril 1801), la *Lettre sur la sculpture destinée à orner les temples consacrés au culte catholique, et particulièrement sur les tombeaux, adressée au général Bonaparte, Premier Consul*, par Deseine. Le caractère détestable de son musée vient de ce qu'il dénature les oeuvres conservées : « Avec un peu de réflexion on doit reconnaître que les monumens des arts sont comparables à certaines plantes indigènes, que la transmigration tue. Oui, tous les monumens des arts empruntent, pour la plupart, leur éclat aux lieux qui les ont vu naître, et d'où on ne peut les enlever sans les frapper de mort, ou sans les rendre étrangers à tout ce qui tient à l'histoire, à la morale et à la politique. [...] C'est sur le lieu même où un monument a été élevé [...] qu'il est utile de venir l'admirer ; c'est là que l'historien fidèle vient s'entretenir avec lui et l'interroger sur les causes qui l'ont produit ».

Au cours de ces débats sur la valeur exclusive ou non de l'*in-situ* patrimonial, le musée de Lenoir a donc incarné tantôt l'instrument d'un sauvetage des oeuvres menacées, tantôt l'établissement prédateur par excellence². Il se revendiquait en tous cas un musée de philosophe et d'initié, un panthéon consacré aux grands hommes de l'histoire, et particulièrement aux grands artistes, dans une perspective profondément marquée par la réflexion des Idéologues des dernières Lumières. Lenoir professe un idéal de vie savante qu'il a revendiqué non sans orgueil par la reprise de la devise *Non Terret Fortem Labor* (Nul travail n'épouvante un généreux courage, selon les traductions de l'âge classique). La formule figure sur le monument gravé imaginé par Beauvallet pour célébrer son commanditaire et ami, sous son portrait. Elle surmonte la reproduction de deux monuments, le *Tarvos trigaranus* (le taureau aux trois grues) divinité gauloise représentée sur le Pilier des Nautes, un monument gallo-romain découvert dans la cathédrale Notre-Dame en 1711, et *Ésus*, autre divinité de la mythologie gauloise représentée sur ce même pilier. Lenoir mobilise ainsi une évocation primitiviste, pré-chrétienne, des monuments français, nourrie de certaines interprétations ésotériques, tant des divinités romaines que des druides celtiques³. Il entend passer à la postérité en tant qu'antiquaire laborieux, capable de lire les monuments païens et d'éclairer l'humanité par la découverte de vérités essentielles à la lumière de savoirs oubliés.

1. Cité par Schneider, R. (1910). *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1850)*. Paris : Hachette, p. 43.

2. Quatremère de Quincy, dans Poulot, D. (Ed). (2012). *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*, Los Angeles: Getty Research Institute.

3. Voir Van Damme, S. (2019). Boatmen, Druids and Parisii in Lutetia, dans De Munck, B. & Romano, A., (ed). *Knowledge and the Early Modern City: A History of Entanglements*, London: Routledge.

Un homme-mémoire du patrimoine français

Mais à l'inverse de ses attentes, sa fortune critique a été presque continûment négative, nourrie de la réputation détestable d'un amateur autodidacte, conservateur improvisé, coupable de vandalisme idéologique et de « terrorisme » politique. Pourtant, son musée a été un épisode particulièrement remarquable de l'histoire de la muséographie et de la muséologie, non seulement françaises, mais européennes, avant le musée des Antiquités danoises, le musée de Mayence, le musée de Saint-Germain en Laye ou celui de Nuremberg. Le constat vaut encore pour l'archéologie française, voire pour l'ethnologie nationale, liée à l'Académie Celtique qui y avait son siège et qui entendait y mener l'étude des « anciennes sépultures nationales », concurremment avec celle des mœurs et coutumes. Le musée a encore fait figure de lieu de mémoire dans les souvenirs de visite de l'historien Jules Michelet, convaincu dans son âge mûr d'y avoir pris le goût de l'histoire.

L'importance de ce musée dans la mémoire du patrimoine explique que son étude fasse partie de la tradition historiographique nationale. *L'Inventaire des richesses d'art de la France* lancé au XIX^e siècle à l'instigation du fils d'Alexandre Lenoir, Albert Lenoir, dans un dessein d'hommage filial¹, a publié les archives du musée pour mieux célébrer les sauvetages accomplis. La nouvelle histoire de l'art savante s'y intéresse avec Louis Courajod (1841-1896), dans une perspective à la fois d'histoire du fonds des sculptures du Louvre, dont il était lui-même le conservateur, et d'histoire de l'art et du goût à l'Ecole du Louvre où il enseignait. Un panorama récent a rendu compte de la construction historiographique peu à peu élaborée en ces termes : « Pour la connaissance des collections, on citera en particulier Louis Courajod, Georges Huard, Jacques Vanuxem, Françoise Baron, Jean-René Gaborit, Geneviève Bresc-Bautier. Pour l'étude de l'institution et de son rayonnement, on citera en particulier Dominique Poulot, Roland Recht, Pascal Griener, Stephen Bann, Emmanuel Schwartz »². Un tel partage ne rend pas tout-à-fait justice aux différentes publications : ainsi Louis Courajod, dans un article intitulé « L'influence du musée des monuments français sur le développement de l'art et des études historiques pendant la première moitié du 19^e siècle », paru dans la *Revue historique* en 1886³, se consacrait au rôle du musée considéré comme institution et dispositif, à l'égal de beaucoup des historiens cités dans le second volet de l'énumération. Toujours est-il que cette liste montre combien Lenoir a fait l'objet tantôt d'une « pieuse » mémoire révolutionnaire, tantôt (et beaucoup plus fréquemment) d'une dénonciation de son vandalisme – à l'endroit de la sculpture religieuse, notamment.

1. Albert Lenoir, *historien de l'architecture et archéologue*, Exposition, Paris, INHA, galerie Colbert, 31 août - 30 novembre 2005.

2. Bresc-Bautier, G., & De Chancel-Bardelot, B. (dir.). (2016), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. Avec la collaboration de Dequier, A. & de Salé, M-P., Paris : Hazan et Musée du Louvre, p. 19.

3. Courajod, L. (1886). *Revue historique*, 30, Fasc. 1, pp. 107-118.

Les années 1980 inaugurent à cet égard une dernière époque, marquée par le bicentenaire de la révolution française et par un intérêt international pour la généalogie des doctrines et des pratiques de la conservation patrimoniale, à l'heure où la multiplication, inconsidérée ou triomphale, selon les cas, des musées paraît devoir faire débat. L'adversaire principal de Lenoir, Quatremère de Quincy, reprend alors du service au sein du monde officiel du patrimoine et des musées, quand nombre de colloques commémoratifs célèbrent tout à la fois l'invention d'une administration républicaine du patrimoine et les valeurs intellectuelles qui s'y opposaient, voire s'y opposent toujours. C'est parce qu'elles pouvaient conforter les arguments contre la politique spoliatrice des musées et pour le respect intégral du patrimoine *in situ*, que les relectures de Quatremère sont alors devenues centrales chez de nombreux interprètes. Grâce à de nouvelles éditions des *Lettres à Miranda*, notamment, Quatremère de Quincy a été mobilisé comme le penseur par excellence de la condamnation des politiques révolutionnaires de la culture¹. Il a fait figure de défenseur de l'authenticité intellectuelle et sensible des oeuvres contre leur mobilisation idéologique, plus ou moins associée au totalitarisme.

Le triomphe, dans l'histoire culturelle récente, de la notion de *contexte*, lié à la perspective archéologique, ou écologique, a conduit à faire assez systématiquement de Lenoir et de son musée un repoussoir, marqué par des choix absurdes et destructeurs². Si l'histoire du musée a toujours été marquée par la recherche des provenances de ses objets et de leurs circulations, une étude d'ensemble n'avait pas été menée à bien avant l'exposition du Louvre en 2016. Dans le cadre d'un projet de recherches installé à l'INHA, une base de données du musée de Lenoir est alors réalisée, qui compte, d'après ses responsables, 1939 œuvres et 345 artistes, et repose sur les fichiers réalisés dans les années 1970-1990 au département des Sculptures du Louvre. Ces derniers recensaient les catalogues successifs du musée des monuments français ; ils étaient conçus en fonction des besoins de gestion et de recherche de ce même département – qui s'est toujours considéré, malgré tout, comme l'héritier de la collection de Lenoir.

Toutefois, pareille histoire des va-et-vient entre collections ne peut rendre compte réellement du musée³. L'énumération des pièces, dûment rapportées à leurs origines et à leurs destinées ultérieures, ne permet pas, en effet, d'avoir une idée de leur disposition dans des salles restées célèbres pour leur aménagement, pour leur décor et surtout pour leur articulation en un parcours significatif. Rendre compte isolément de chacune des œuvres exposées ne peut à l'évidence témoigner des évocations que fournit le musée. Mieke Bal rappelait, il y a un quart

1. Pommier, E. (1991). *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, pp. 434-440.

2. Burke, P. (2002). Context in context, *Common knowledge*, 8, 1, pp. 152-177.

3. Exposition *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir* (Musée du Louvre, du 7 Avril 2016 au 4 Juillet 2016) ; Bresc-Bautier, G., & De Chancel-Bardelot, B. (dir). (2016). *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*. Avec la collaboration de Dequier, A. & de Salé, M-P., Paris : Hazan et Musée du Louvre.

de siècle, que l'espace du musée suppose une déambulation, et qu'il procure un ordre dans lequel les objets doivent être vus¹.

Enfin, les œuvres exposées dans la perspective d'une histoire du musée auraient dû être les œuvres que Lenoir avait démontées, manipulées, voire dénaturées ou reconstruites. Ce n'était évidemment pas possible, et les pièces qui figuraient dans l'exposition de « restitution » du Louvre étaient, à l'exception de quelques remontages des artefacts d'époque, des pièces validées par l'archéologie contemporaine, et non les « vraies » pièces, à l'authenticité altérée, du musée. L'exposition censée évoquer l'ancien musée des monuments français adoptait une perspective radicalement présentiste, celle d'une évocation de la collection conduite selon les critères savants du XXI^e siècle, à l'encontre de l'installation primitive². Elle s'inscrivait dans la logique de restauration des ensembles dépecés par Lenoir qui avait présidé, quelques décennies auparavant, à la destruction des fabriques qu'il avait imaginées, en forme d'étapes de l'architecture française, et que son successeur Duban avait respectées dans la nouvelle Ecole des beaux-arts. Bref, le vandalisme envers l'art du XIX^e siècle, que Bruno Foucart, en son temps, avait fustigé, caractérisait encore l'exposition de 2016, qui sanctionnait deux siècles de démantèlement à la fois matériel et intellectuel du musée de Lenoir³.

Si pareil constat renvoie à des difficultés matérielles banales, celles d'exposer dans un espace confiné et sans grands moyens une muséographie jadis déployée dans un cloître entier, aujourd'hui en grande partie détruit, il témoigne aussi et surtout de la réticence institutionnelle à rendre compte d'un musée dont la physionomie et le propos sont largement condamnés par l'expertise contemporaine. L'exposition, et la mise en valeur implicite qu'elle suscite, de ce musée largement honni, posent la question de la destinée de dispositifs muséographiques ou d'expôts tenus désormais pour erronés, douteux, voire condamnables. La nécessité s'impose alors de prendre en compte les multiples temps du musée, c'est-à-dire de considérer les transformations matérielles, le cas échéant, des œuvres, et en tout cas les significations qu'elles ont pu prendre, dans leurs différentes présentations, enfin les expériences multiples qui les ont accompagnées.

Le musée des monuments français, un ego-document

La revendication du musée comme œuvre tout à la fois d'architecte, de peintre, d'antiquaire, et d'historien philosophe, était évidente chez Lenoir. Très peu, sans doute, de conservateurs et de directeurs de musées des deux derniers siècles,

1. Bal, M. (1992). Telling, showing, showing off, *Critical Inquiry*, 18, 556-94, p. 561.

2. Baker, M. (2016). Writing about displays of sculpture: historiography and some current questions, *Cahiers de l'École du Louvre*, 8, pp. 2-16.

³ Foucart, B. (1979). Larmes sur un arc défunt, *Monuments Historiques*, 102, p. 3 et L'arc et les fragments de Gaillon ou les infortunes de la doctrine, dans Furet, F. (ed.). (1997). *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé. Actes des Entretiens du patrimoine*. Paris : Fayard, pp. 251-260.

mis à part les cas spécifiques des musées d'artistes¹, ont pu configurer à ce point la physionomie et le propos de leurs institutions. Très peu encore ont livré dans les catalogues de leurs établissements respectifs autant de réflexions personnelles, d'obsessions érudites, de convictions idéologiques et politiques. Il s'agit ici d'un musée quasiment égotiste, pour détourner la formule stendhalienne un peu postérieure. A cet égard, toute une série d'éléments amènent à reprendre la formule forgée en 1958 par l'historien hollandais Jacques Presser et à qualifier le musée de Lenoir de véritable « egodocument »². Il s'agissait alors de baptiser de la sorte un ensemble de textes autobiographiques, incluant les récits de voyages, les mémoires, les journaux, les lettres – tous documents où l'historien était confronté à un sujet continûment présent : « tous les documents dans lesquels un ego délibérément ou accidentellement se dévoile ou se cache ». Au cours de la décennie 1990, ce terme a connu une grande fortune, suscitant de nombreux travaux mais aussi des disputes terminologiques. Une génération plus tard, la formule de Presser s'est imposée, et elle commence à s'appliquer à des productions beaucoup plus diverses qu'il ne l'envisageait au départ. Dans cette perspective, on propose ici de qualifier le musée des Monuments français tout entier d'ego-document, à la fois dans les productions textuelles qui l'accompagnent – dans les catalogues, les notices, les articles, et les inscriptions qui figurent dans les salles – et dans l'interprétation, historique et esthétique, qu'il donne à voir à ses visiteurs.

Alexandre Lenoir avait « inventé » les monuments de son établissement, afin de satisfaire des exigences variées : celle d'offrir des ensembles cohérents, celle de ménager des vues pittoresques, celle enfin de conduire des démonstrations historiques et philosophiques. On pouvait y découvrir des effets de juxtaposition et de contraste, des jeux didactiques et décoratifs – sources de sa renommée. Il avait utilisé les tombeaux comme les éléments d'ensembles significatifs, qui associaient les membres d'une même famille, les protagonistes d'un événement, ou d'un même contexte. En mars 1803, il réclamait le tombeau du connétable Olivier de Clisson « pour le réunir, dans le Musée, à celui de Duguesclin, son émule » en ces termes : « c'est là que ces deux monuments, placés auprès de celui de Charles V recevront mutuellement un nouvel intérêt »³.

Lenoir avait parallèlement façonné l'expérience de son établissement en décrivant des visites modèles qu'il prêtait à différents narrateurs – suggérant par ce biais un mode d'emploi idéal. Son succès fut tel qu'il s'agit du premier musée disparu de l'histoire à avoir fait naître autant de souvenirs émus chez ses anciens

1. Gamboni, D. (2011). « Musées d'auteur » : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totale », *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte (ASSSA)*, 9-11 octobre 2009, Museo Vincenzo Vela, Ligornetto, pp. 188-204.

2. Mascuch, M., Dekker, R., & Baggerman, A. (2016). Egodocuments and history: A short account of the Longue Durée, *The Historian*, 78, 1, pp. 11-56.

3. Lenoir, A. (1883). *Inventaire général des richesses d'Art de la France: Archives du Musée des Monuments français*, Paris : Plon et Cie Impr.-ed., pièce CCXCV.

visiteurs – et à avoir suscité une vraie légende à la génération suivante. Dès après la liquidation de l'établissement, divers recueils destinés à la fois aux visiteurs soucieux de se remémorer leurs expériences passées et à ceux qui regrettaient une occasion manquée, avaient entrepris de donner à voir les différentes salles, en faisant référence à des points de vue dûment indiqués sur les planches et dans le texte d'accompagnement¹. Sous ce rapport, l'émotion ressentie devant la fin du musée de Lenoir évoque d'autres nostalgies, plus récentes, qui portent sur les musées défunts de la fin du XX^e siècle, devenus politiquement scandaleux, ou seulement incorrects, mais dont le décor ou l'ambiance suscitent rétrospectivement des intérêts mêlés.

Son musée participait davantage des spéculations primitivistes et universalistes de la fin des Lumières européennes qu'il n'annonçait les musées nationaux des romantiques, qui voudront inscrire la notion de patrimoine dans les nouvelles communautés imaginaires. En cela, toute l'oeuvre érudite et philosophique de Lenoir est devenue lettre morte. Ce qui peut demeurer en revanche, hors le pittoresque assemblage du musée et de son jardin Elysée, qui témoigne d'un décor d'époque, c'est la forme biographique qui semble s'incarner à travers l'établissement. Une forme qui prend par moments la physionomie d'un portrait de groupe, celui des anciens élèves ou des proches de David – ainsi de l'attachement au souvenir du jeune Drouais, pleuré par tout l'atelier et dont la réplique du monument romain figure dans la collection. Une forme qui, à d'autres moments, relève de l'idiosyncrasie d'un personnage mais qui, à sa manière, participe de la nouvelle légitimité biographique ouverte par la Révolution.

À l'époque de Vasari et de l'entreprise de ses *Vies d'artistes*, il était entendu que tout homme d'exception devrait laisser un récit véridique de sa vie. Mais à partir de la fin du dix-huitième siècle, comme le rappelle Jean-François Chevrier dans sa belle étude des Formes biographiques, « s'est mise en place une conception du sujet conforme à la démocratisation de la souveraineté dans le cadre de l'Etat-nation : le sujet assujéti est devenu agent politique »². Alexandre Lenoir est le premier cas, à notre connaissance, de la manifestation d'un agent politique dans la création, la configuration et le gouvernement d'un musée. Le scandale de l'établissement est en grande partie lié à cette singularité, où le biographique sous-jacent, ou même aveuglant, du dispositif et de sa justification, est en fait partie prenante d'une revendication politique, émancipatrice. Le mauvais goût ou la fausseté savante des thèses du conservateur sont ainsi à entendre comme un programme politique, dûment assumé, et dûment liquidé par ses adversaires.

1. Roquefort-Flaméricour, J-B. (1816). *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français...* gravées au burin, en vingt estampes par MM. Réville et Lavallée, d'après les dessins de M. Vauzelle, avec un texte explicatif par B. de Roquefort, Paris, impr. de P. Didot l'aîné. Et Brès, J-P. (1821). *Souvenirs du Musée des monuments français*, collections de 40 dessins perspectifs gravés au trait... dessinés par M. J.-E. Biet et gravés par MM. Normand père et fils, avec un texte explicatif par M. J.-P. Brès, Paris, l'auteur.

2. Chevrier, J-F. (2105). *Formes biographiques*, Paris, Hazan, p. 229.

Ce cas donne à entendre combien le biographique peut être un élément clé de la lecture muséographique et muséologique.

Prendre la distance

Le Musée d'Artiste et les défis du XXI^e siècle

Pascal Griener

Aucun musée, dans l'histoire des formes symboliques, n'est plus intimement lié au modèle biographique que le musée d'artiste¹. En effet, ce type d'institution construit un véritable mausolée à la gloire d'un créateur ou d'une créatrice – parfois même au sens propre. Ainsi le musée Rodin comporte la tombe du sculpteur, qui est enterré sous une de ses œuvres, *Le Penseur*², à Meudon. Thorvaldsen repose au milieu du musée édifié avec son autorisation, et commencé de son

1. Buchner, M. (2012). *Das Glück soll hier zu Hause sein: Bewohnte Träume - die Künstlerhäuser von Luigi Bonazza, William Morris und Carl Larsson*. Innsbruck University Press ; Hoh-Slodczyk, C. (1985). *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*. Munich : Prestel ; Hobsbawm, E., & Ranger, T., *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press ; Bann, S. (1995). *Romanticism and the Rise of History*. New York : Twayne. Mongi-Vollmer, E. (2004). *Das Atelier des Malers*. Berlin : Lukas Verlag ; Hamon, P. (1993). Le topos de l'atelier», dans *L'Artiste en représentation*. Démoris, R. (ed.). Paris : Desjonquères, pp. 125-144 ; Lesec, C. (2017). *Les ateliers d'artistes*, Paris : Eds. Courtes Et Longues ; Lesec, C. (2011). Le coin d'atelier ou le portrait absent », *48/14. La revue du musée d'Orsay*, 31, 2011, pp. 44-53 ; Jacob, M. J. (2010), *The studio reader : on the space of artists*. Chicago, University of Chicago Press ; Fig, J. (2009). *Inside the painter's studio*. New York, Princeton Architectural Press ; Bonnet, A. (2007). *Artistes en groupe : la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes ; Kleinert, K. (2006), *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts : realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?* Petersberg, Imhof: (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte ; 40) Mongi-Vollmer, E. (2004). *Das Atelier des Malers : die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin, Lukas-Verlag ; Mai, E. (2002). Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst, dans *Wettstreit der Künste*, eds. Mai, E., & Wettengl, K. Exhibition catalogue, Haus der Kunst, Munich, pp. 110-125 ; Von Bismarck, B. (1998). Künstlerräume und Künstlerbilder. Zur Intimität des ausgestellten Ateliers, Dans *Innenleben. Die Kunst des Interieurs*. Schulze, S. (ed.). Ostfildern : Hatje, pp. 312-321 ; Klant, M. (1995). *Künstler bei der Arbeit - von Fotografen gesehen*. Ostfildern-Ruit, Cantz ; Lawless, C. (1990). *Artistes et ateliers*. Nîmes : Chambon ; Milner, J. (1998). *The studios of Paris: the capital of art in the late 19. century*. New Haven : Yale University Press ; Peppiatt, M. (1983). *Imagination's chamber : artists and their studies*. London : Fraser ; Dotal, C. (2007). L'atelier d'artiste sur la scène au XIXe siècle. Dans *La maison de l'artiste construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, Jean Gribenski, J., Meyer, V., & Vernois, S. (eds.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 219-229 ; Hans-Peter Schwarz, H-P. (ed.). (1989). *Künstlerhäuser: eine Architekturgeschichte des Privaten*. Braunschweig. Munich: Vieweg ; Hüttinger, E., (ed). (1985). *Künstlerhäuser : von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Zürich, Waser ; Griener, P. (ed.). (1998). *Images de l'artiste*. Frankfurt am Main: Lang (Neue Berner Schriften zur Kunst ; 4) ; Tillier, B., (2014). *Vues d'atelier : Une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*. Paris: Citadelles-Mazenod.

2. *Le musée de Rodin : dernier chef-d'oeuvre du sculpteur*. Ed. Catherine Chevillot. Paris : Musée Rodin, Artlys, 2015.

vivant¹. Même l'architecte John Soane conçut ce rêve d'une sépulture muséale, mais ne put l'assouvir. Les lois londoniennes interdisant l'ensevelissement dans un terrain privé, il dut se résoudre à composer lui-même un monument qui existe toujours au cimetière de St Pancras. Par contre, le tombeau du pharaon Seti 1^{er}, au centre du musée Soane – légué à l'État britannique par l'architecte – constitue la métaphore la plus puissante de ce désir de préserver son image d'artiste dans la mémoire humaine, pour l'éternité².

Le musée d'artiste me paraît un terrain idéal pour interroger la pertinence de l'approche biographique dans la discipline historique de l'histoire des musées. Cette approche n'est pas obsolète par nature. Mais un travail de fond doit être accompli pour définir les conditions, et les limites de cette approche, afin qu'elle puisse conserver sa valeur d'approche opératoire à l'époque contemporaine. Or la réalité actuelle oblige les musées d'artiste à accomplir ce travail de prise de distance, pour plusieurs raisons. J'en énoncerai deux, qui sont les plus importantes :

1. Plusieurs artistes autrefois célèbres, jouissent aujourd'hui d'une notoriété très inférieure. Une institution fondée peu après la mort de l'artiste est tout naturellement vouée à la pérennisation de son culte. Cent ans plus tard, une telle mission devient dérisoire. Quand Gustave Moreau meurt en 1898, il connaît une très grande célébrité. Sa clientèle compte des mécènes européens et américains. Mais aujourd'hui, seuls quelques amateurs passionnés connaissent ce peintre symboliste d'ailleurs étrange et peu accessible au grand public³.
2. A l'époque actuelle, l'art contemporain absorbe presque exclusivement l'attention des médias comme des visiteurs de musées. Il faut rappeler que lorsque le fameux *Salvator Mundi*, un pseudo-Leonard de Vinci, a été vendu demi-milliard de dollars à New York en 2017, la vente n'a pas eu lieu dans le cadre d'une vacation d'art ancien, mais dans celui d'une vente d'art contemporain. Les grands musées d'artiste fondés au XIX^e siècle appartiennent à un continent temporel vécu comme distinct de notre contemporanéité, alors qu'il y a encore trente ans, ils appartenaient encore à un continuum reliant passé et présent.

C'est dans ce contexte que la charte des musées d'artiste internationaux a été rédigée et ratifiée en 2018⁴. Cette charte souligne tout d'abord l'importance que revêt une prise de distance historiographique radicale face au modèle biographique. Adopter la biographie de l'artiste comme principe non critique du

1. Schindler, T. (2019). *Bertel Thorvaldsen – celebrity. Visualisierungen eines Künstlerkults im frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter.

2. Knox, T. (2016), *The Sir John Soane's Museum*. London : Merrell Publishers Limited.

3. Mathieu, P-L. (eds). (2005). *Le Musée Gustave Moreau*. Geneviève Lacambre, Marie-Cécile Forest. Paris : Réunion des musées nationaux.

4. J'ai eu l'honneur de participer à la rédaction de cette charte de l'Association internationale des musées d'artistes, durant un séminaire qui s'est tenu à la fondation des Treilles (Schlumberger), du 27 au 30 novembre 2017.

musée d'artiste équivaut à se laisser prendre au piège du musée d'artiste, un piège dont la machinerie a été conçue à l'époque romantique. Pour comprendre cette machinerie, il suffit d'invoquer l'exemple du musée Rodin. Cette institution, répartie sur deux sites à Paris et à Meudon, contient des centaines de milliers d'objets légués à l'Etat par le sculpteur : œuvres achevées et inachevées, moules, effets personnels, mobilier, collections, archives, bibliothèque. Cette immense 'galaxie' Rodin est entièrement préservée. Elle constitue tout d'abord ce que j'appellerai l'*instrumentarium* du sculpteur, qui lui a permis de produire son œuvre multiforme¹. Mais cette constellation forme également une immense machinerie, destinée à mettre en exergue la singularité géniale de l'artiste. Avant sa mort, Rodin exposait sa collection d'art à l'hôtel Biron, pour montrer que son œuvre propre, dans sa modernité, constituait le point privilégié permettant de réexaminer toute l'histoire de l'art, depuis l'Égypte ancienne jusqu'au XIX^e siècle². De fait, le musée Rodin est encore un grand musée romantique. Au XIX^e siècle, le musée d'artiste est donc, indissociablement, un *instrumentarium* et un système de représentations. Ce système repose sur deux idées majeures : 1. L'Art et la Vie fusionnent dans le Génie artistique, 2. L'artiste, son œuvre sont auto-explicatifs, ils relèvent d'une interprétation purement interne, mais infinie. Aujourd'hui encore, même les responsables du Musée Rodin (Paris et Meudon) avouent qu'ils doivent dépenser beaucoup d'énergie pour conserver une distance face à cet immense réseau d'objets, composant un monde *sui generis* : la construction biographique signée Auguste Rodin.

Dans un article célèbre publié dans les *Annales* en 1989, Roger Chartier distingue deux éléments fondamentaux de toute histoire de la culture : l'histoire des pratiques, et l'histoire des représentations³. Dans le domaine de l'art, l'histoire des pratiques touche à la production artistique dans sa dimension matérielle, technique comme spirituelle – mais elle engage également le rapport que l'artiste entretient avec sa clientèle, avec ses protecteurs, et plus généralement, avec la société tout entière qui lui permet de survivre. Le système des représentations réunit l'ensemble des composantes biographiques qui construisent l'image de l'artiste comme instrument primordial, qui permet à l'artiste de négocier son rapport à la société qui l'entoure et d'assurer la pérennité de sa réputation. La lente montée du caractère opératoire de l'image de l'artiste, à l'ère moderne, peut s'expliquer par la vertu de deux forces essentielles : tout d'abord, la sécularisation de la société, qui cherche dans l'image des Grands hommes de la patrie les successeurs des saints de la religion chrétienne, génératrice de grands hommes, ensuite l'avènement de l'économie capitaliste, qui transforme radicalement les conditions de travail et d'existence de l'artiste.

Or l'axe des pratiques, et celui des représentations doivent être soigneusement distingués. La distance entre les deux axes est parfois presque caricaturale. Le

1. J'ai explicité ce concept d'*instrumentarium* dans Griener, P. (2010), *La République de l'oeil: l'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris : Odile Jacob, [Collège de France], p. 198.

2. Griener, P. (2017). *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*. Paris : Hazan.

3. Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales*, 1989, 44, 6, pp. 1505-1520.

musée Antoine Wiertz, à Bruxelles, conserve la mémoire d'un artiste romantique qui se voulait le peintre officiel de la Belgique née en 1830, et la réincarnation de Rubens à l'ère moderne¹. Avec la complicité d'un ministre bienveillant, il parvint à former un musée Wiertz de son vivant ; il y exposa d'immenses œuvres jamais commandées ni vendues, mais destinées à assurer sa renommée future. Pour vivre, Wiertz dut produire des portraits de bourgeois belges, mais il évita soigneusement d'exposer ces œuvres alimentaires dans un mausolée où sa peinture d'histoire recevait la première place, alors qu'elle n'avait paradoxalement intéressé presque aucun de ses contemporains. Wiertz ne survécut que grâce à des portraits. Il exposa dans son musée des grandes peintures histoire comme emblèmes de son art, alors que ces œuvres ne purent jamais assurer sa subsistance.

Le deuxième exemple touche à la différence entre la pratique de Rodin, et la représentation qu'il voulut en donner dans son musée. Traditionnellement, dans la littérature artistique héritée de l'humanisme, la création artistique est divisée en deux temps : la conception, puis la mise en œuvre. Cette représentation est simpliste, mais dans le cas de Rodin, elle est absolument inadéquate. La conception dite hylemorphe de la création repose sur un modèle classique, celui d'Aristote. Or Tim Ingold, dans son livre *Making* de 2013, a produit une critique très féconde de ce modèle : « Lorsque nous lisons que, dans la fabrication d'artefacts, les praticiens imposent des formes issues de leur esprit à une matière du monde extérieur, nous avons affaire à une conception hylemorphe. [...] Penser le faire d'un point de vue longitudinal, comme la confluence de forces et de matières, et non plus latéralement, comme la transposition d'une image sur un objet, c'est concevoir la génération de la forme, ou de la *morphogenèse*, comme un processus. »² Chez Rodin, la pensée de l'œuvre tire son origine et son mouvement principal du toucher, de l'action des mains. Cependant, Rodin, dans son désir de s'aligner sur la figure de Michel-Ange, se pose parfois en créateur selon les règles humanistes – en concepteur génial, qui a su donner forme aux créations de son imagination³.

On peut donc dire que seule une perspective critique sur l'approche biographique permet d'assurer la survie du musée d'artiste à l'ère moderne. La biographie est alors reconnue comme une construction de l'artiste, vouée à assurer l'interface entre l'œuvre et le public. Loin de fournir, tel un vaisseau transparent, la vérité

1. Potvin, C. (1869). *Antoine Wiertz sa vie et ses œuvres. Analyse d'une série de documents laissés par l'auteur*. Paris: Lacroix, Verboeckhoven, p. 60 ; Guédron, M. (1994). Antoine Wiertz à la conquête de Paris, *Histoire de l'art*, 25/26, pp. 43-55. Wybo-Wehrli, I. (1973). Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1-4, pp. 85-146. Roegiers, P. (ed.). (2007). *Les relations de Monsieur Wiertz*, Paris: Somogy, 2 vols. T. 1 ; Velghe, B. (2000). *Antoine Wiertz (1806-1865)*. Bruxelles: Musée Wiertz.

2. Ingold, T. (2017). *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Bellevaux : Dehors, pp. 60-61.

3. Voir la lettre d'Auguste Rodin à Antoine Bourdelle, juillet 1907, dans Lemoine, C. , & Mattiussi, V. (2013). *Rodin/Bourdelle. Correspondance*, Paris : Gallimard, pp. 229-230.

de la vie de l'artiste, la biographie dévoile une construction historique connexe à celle de l'œuvre ; en un sens, elle est une composante de la création artistique¹. Dans le manifeste des musées d'artistes, nous avons parlé de révolution copernicienne : en effet, le musée d'artiste constitue l'artiste en planète occupant le centre du monde, et parfois un monde sui generis. Le travail historiographique consiste à montrer que cette planète n'occupe pas le centre du monde, mais tout au contraire, qu'elle est entraînée dans un mouvement régulier, celui d'un système pluriséculaire.

Le défi du musée d'artiste, au XXI^e siècle, est tout d'abord de mettre en perspective la biographie, en montrant qu'au titre de construction, elle relève d'une histoire de la culture, dans la longue durée. C'est par l'exemple du musée d'artiste que l'histoire des musées devrait aujourd'hui s'inspirer de l'histoire de l'art, et particulièrement de l'historiographie de l'art.

Le moment fondateur de l'histoire de la culture : Jacob Burckhardt

Dans son livre *Die Kultur der Renaissance in Italien* [La Culture de la Renaissance en Italie] (1860), Jacob Burckhardt est le premier à mettre en perspective, à l'ère de l'histoire de l'art scientifique, l'insertion des pratiques artistiques dans une histoire organique de la culture². Dans un autre livre, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (1867), il propose pour la première fois une étude des maisons d'artiste, en soulignant leur pertinence dans son projet historique³. C'est un moment fondateur, qui vise à saisir des schèmes récurrents, symptômes d'une image émergente de l'artiste dans l'Italie de la Renaissance. Burckhardt a repris ces éléments à la fin de sa vie, dans un très beau livre, *Beiträge* [Contributions] (1898), paru juste après sa mort⁴. Il y traite du portrait, des maîtres autels, enfin des collectionneurs à la Renaissance. Il y thématise les tenants et les aboutissants de la production artistique selon ce qu'il appelle une « Kunstgeschichte nach Aufgaben », c'est-à-dire une histoire de l'art qui se focalise sur les tâches de l'artiste : ce dernier inscrit son activité dans un réseau d'échanges avec ses commanditaires, comme avec la société qui l'entoure. Toutes les formes sym-

1. Sousloff, C.M. (1997), *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press ; Hellwig, K. (2005), *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin : Akademie Verlag ; Guercio, G. (2006). *Art as Existence. The Artist's monograph and its Project*. Cambridge-Mass, Londres : MIT Press.

2. Burckhardt, J. (1997). *Die Kultur der Renaissance in Italien*, ed. Horst Günther, Frankfurt a.M., Leipzig: Insel-Verlag.

3. Burckhardt, J. (2000). *Die Baukunst der Renaissance in Italien: nach der Erstausgabe der «Geschichte der Renaissance in Italien*. Munich : Beck, (Werke. Kritische Aufgabe Vol. V) p. 22 : « Es würde der Mühe lohnen, alle Reste und Nachrichten von Sämtliche Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln. »

4. Burckhardt, J. (1999). *Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. (Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 6). Munich: C.H. Beck.

boliques et les systèmes de représentation qui travaillent ces relations méritent l'attention de l'historien.

Cette configuration historiographique a permis à la génération suivante d'approfondir son intérêt pour la figure de l'artiste et pour son habitat. Tout d'abord, Ernst Kris et Otto Kurz, deux figures importantes de l'École de Vienne, portent leur attention sur les mythes attachés à l'image de l'artiste au cours de l'histoire. Ernst Kris travaille dans la mouvance de Freud dont il est un ami. Otto Kurz deviendra une grande figure de l'institut Warburg à Londres, qui s'est spécialisé dans l'histoire de la culture. Dans leur ouvrage, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* [La légende de l'artiste. Un essai historique] (1934), ces deux savants tentent de montrer comment la biographie d'artiste résulte de deux causes principales¹. D'une part, un désir profondément humain, conçu ici d'un point de vue anthropologique, vise à transformer toute réalité par le biais d'un récit qui convoque la magie et l'exceptionnel. D'autre part, la littérature artistique à l'époque moderne s'organise en un système, avec sa rhétorique propre ; cette dernière, depuis Vasari et avant lui depuis l'Antiquité, crée des lieux communs qui finissent par émailler un grand nombre de vies d'artistes – faits et gestes plus ou moins légendaires, mais dont le but est de rehausser l'image du créateur. Ces lieux communs sont véhiculés par la littérature artistique ; ils auront un impact majeur sur la maison d'artiste, composante emblématique nouvelle du mythe artistique.

Quelques années plus tard paraît un livre beaucoup moins connu et absolument exceptionnel, l'ouvrage de Martin Wackernagel : *Das Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* [L'espace de vie de l'artiste dans la Renaissance florentine. Tâches et commanditaires, atelier et marché de l'art] (1938)² ; ici le *Lebensraum* désigne l'espace de vie comme espace de travail et comme espace symbolique, lieu de toutes les transactions entre le créateur et le monde extérieur. Cette étude s'inscrit dans la continuité des recherches de Burckhardt ; de fait, elle en tire les dernières conséquences, en installant véritablement une représentation de l'artiste dans son espace, dans son mouvement, dans son action, dans son rapport aux commanditaires. Bref, elle analyse le « vivre ensemble » dans sa communauté. L'atelier y est décrit comme un espace de travail, mais aussi, comme un lieu de vie, où se forge la représentation que l'artiste aspire à donner de lui-même. Cette image est vitale pour l'artiste, puisqu'elle conditionne sa propre valorisation sociale. En effet, Wackernagel explique que durant la Renaissance, un grand chantier collectif, le Duomo [cathédrale] de Florence, a engagé un investissement total de la cité, et des corporations qui la gouvernent. Dans les années 1450-1460 les travaux, qui engloutissent encore des sommes colossales, ne sont toujours pas terminés et la cité s'irrite d'un effort trop pesant, étalé sur

1. Kris, E. , & Kurz, O. (1995). *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*. Francfort: Suhrkamp.

2. Wackernagel, M. (1938). *Das Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig: Seemann.

des siècles. Les citoyens aspirent à faire cesser cette hémorragie financière, et à consacrer l'art au domaine profane, c'est-à-dire à l'ornement de la Cité, ou au domaine privé. De grands commanditaires, en particulier les Médicis, vont alors occuper le devant de la scène, et permettre aux artistes de développer une représentation plus individualisée de leur stature dans la Toscane renaissante. Une relation d'échange s'instaure entre le prince et l'artiste, qu'on pourrait ainsi résumer : « je commande pour ma gloire, pour la cité, pour l'espace public. Et cette commande permettra à l'artiste de rehausser sa propre stature ». C'est ainsi qu'au terme d'une telle relation, se construisent lentement les portraits littéraires plus ou moins véridiques des *Vite* [Vies] écrites par Giorgio Vasari (1550 ; 1568). Ces vies, qui tentent de remettre à l'honneur le culte voué à certains grands artistes dans l'Antiquité, décrivent des mécènes généreux, des artistes parfois traités comme des princes¹.

La naissance du musée d'artiste en Europe à l'époque moderne est quant à elle beaucoup plus compliquée. L'espace mémoriel de l'artiste est lié à une valorisation du créateur dans la littérature, et notamment dans la littérature religieuse. Au départ, les Pères de l'Eglise sont hostiles à la déification de l'artiste. Pour Saint-Augustin, (*De Civitate Dei* [Cité de Dieu], XII,24) (426 de notre ère), il existe une différence radicale entre Dieu qui crée (dimension théologique) et l'homme qui crée (dimension anthropologique). Paradoxalement, c'est cette distinction que les artistes de la Renaissance sauront contester en proposant une nouvelle interprétation de la Bible et des textes sacrés à leur bénéfice.

En effet, au XV^e siècle, le théologien Nicolas de Cues écrit : « L'homme est un autre dieu en tant que créateur de la pensée et des œuvres d'art » (*De Mente* [De L'esprit] (1450)². La comparaison entre Dieu et l'homme, que rejetait Saint-Augustin, est tout à coup ratifiée : l'homme devient une puissance productive autonome, dotée de pouvoirs presque surnaturels. Cette idéologie se répand très rapidement auprès d'artistes et de philosophes comme l'humaniste et artiste Léon Battista Alberti. Celui-ci dit de l'artiste : « Peignant et sculptant des êtres vivants, il se distingue comme un autre dieu parmi les mortels »³ (*De Pictura* [De la Peinture] (1435). Cet idéal noble est répandu par la littérature théorique sur l'art de l'époque. Cependant, si cette valorisation de l'artiste intervient à un niveau théorique, elle n'affecte guère les artistes dans leur existence quotidienne – ils restent considérés comme des artisans. Ils devront attendre très longtemps pour bénéficier socialement de cette représentation nouvelle, philosophique de l'homme créateur.

Une autre source, pour le moins inconnue, nous la devons au poète italien François Pétrarque (1304-1374). Par ses œuvres et surtout par sa correspondance, Pétrarque a créé une vision littéraire de l'intimité qui a connu une grande réson-

1. Lucas-Fiorato, C. , & Dubus, P. (eds), (2017). *La réception des Vite di Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*. Genève : Droz.

2. Cité par Todorov, T. (2007), *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, p. 39.

3. *Ibidem*.

nance. Le poète aspire, par la correspondance littéraire, à combler la distance entre deux êtres. Pétrarque déteste son siècle ; nostalgique, calfeutré dans son studiolo, il rêve de revivre l'Antiquité. Il fait de son cabinet de travail un lieu d'expérimentation, qui permet de faire l'expérience, par l'imagination, d'une translocation dans un passé idéal. Il souhaite partager cette expérience avec ses amis. Cette littérature, où les *Epistolae de rebus familiaribus* [Lettres familières] figurent en bonne place, est considérée comme un très grand véhicule du sentiment d'intimité. Or cet homme est devenu une célébrité de son vivant. En 1350, alors qu'il jouit d'une aura incontestable, il visite Arezzo dont il est originaire. Les édiles de la ville lui montrent sa maison où il vécut enfant en lui disant : « Nous avons interdit qu'on n'y change rien, la maison est devenue un monument patrimonial », Pétrarque répond à l'un d'entre eux : « Tes concitoyens sont donc capables de désigner cette maison »¹.

Cette idée de patrimonialisation va connaître un développement majeur puisqu'en 1546, Paolo Valdezocco acquiert une autre maison de Pétrarque, à Arquà, pour la transformer en lieu de mémoire. Valdezocco fait installer une statue de Pétrarque près de sa tombe, créant ainsi une parfaite configuration touristique. Sans le savoir, Valdezocco a offert au visiteur une expérience analogue à celle que l'écrivain avait effectuée par un biais littéraire. Ainsi, à l'entrée de cette maison, le visiteur peut imaginer l'écrivain à l'ouvrage en contemplant la fameuse chaise de Pétrarque, où, dit-on, il serait mort². Même si l'on ne sait quasiment rien de l'écrivain, on peut imaginer être en présence de cet absent. Valdezocco a été le premier créateur de fantômes dans le contexte de la littérature. Il a même fait placer dans la maison un chat momifié, véritable relique sacrée, accompagnée d'une inscription latine rappelant que l'animal a appartenu à Pétrarque. Ce chat, à son tour, sera placé dans un dispositif grandiose au XVII^e siècle. On voit bien qu'ici, une telle mise en scène *inaugurale* crée des *figures* de l'intimité. La logique de l'intimité est ici associée à la magie de la relique : en touchant les meubles de Pétrarque, on touche l'écrivain au terme d'une espèce de dissymétrie temporelle, puisque le Grand Homme a été là, a touché des objets survivants mais n'est plus là lui-même. Ce moment fondamental a marqué le monde littéraire et artistique d'où le musée d'artiste est né.

L'histoire des musées doit donc, à mon avis, accomplir un grand travail critique. Sa tâche est de reconstruire tous les schèmes de représentation qui guident l'action des fondateurs de musées, et la rhétorique qui préside à la mise en scène même de leur action. L'histoire de l'art, à cet égard, a des modèles très pertinents à offrir à l'histoire des collections.

1. Petrarca, F. (2006), *Rerum Senilium* [Letters written in old age ; Lettres de vieillesse] IV. Paris : Belles Lettres, XIII, 3, pp. 148-149.

2. Burney Trapp, J. (2006). Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69, pp. 1–50. Hendrix, H. (2008). Writer's houses as Media of Expression and Remembrance, pp. 1-14, et The early modern invention of literary tourism. Petrarch's houses in France and in Italy. Dans Hendrix, H. (2008). *Writer's houses and the Making of Memory*. London : Routledge, pp. 15-30.

Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA ?

Jérôme Glicenstein

La question de savoir si Alfred H. Barr Jr. est le fondateur du Museum of Modern Art de New York n'a de sens que pour ceux qui connaissent un peu l'histoire de cette institution. La personne de Barr est en effet indissociablement liée au MoMA, dont il a été le premier directeur et l'un des principaux acteurs au cours des trente-huit premières années de son existence. Cela veut-il dire pour autant qu'il en a été le fondateur ? Et s'il n'en a pas été le fondateur, quel rôle a-t-il joué ?

Remarque préliminaire sur les sources disponibles

Parler du rôle joué par telle ou telle personne dans l'histoire d'un musée pose évidemment toutes sortes de problèmes : il faudrait parvenir à séparer clairement toutes les fonctions muséales et mesurer l'importance relative des différentes personnes impliquées, ainsi que leurs interactions ; il faudrait aussi savoir qui raconte l'histoire et à qui elle est destinée. Par rapport à ces questions, la première singularité du MoMA est que contrairement à d'autres institutions plus modestes ou plus anciennes, il a fait l'objet de très nombreuses études – souvent produites par le musée ou ayant reçu son *imprimatur* – et même si Barr n'en est pas le sujet principal, il y occupe toujours une place prépondérante. C'est d'autant plus remarquable que d'autres personnes ont joué un rôle très important dans la fondation de cette institution – Lillie Bliss, Abby Aldrich Rockefeller, Conger Goodyear, Stephen Clark, Paul Sachs, etc. – mais elles ont très peu fait l'objet d'études¹. Ces personnes n'ont sans doute pas souhaité apparaître en première ligne et de ce fait, Alfred Barr a été amené à occuper cette position.

Parmi les histoires officielles du MoMA, la plus connue est celle rédigée par l'un de ses conservateurs, Sam Hunter, en introduction à la version grand public du catalogue des collections². Plus récemment, une sélection de documents d'archives liés à l'histoire du Musée a été mise en forme et publiée par la directrice des publications, Harriet Bee, et l'archiviste en chef, Michelle Eligott³. D'autres histoires, moins officielles, existent aussi comme celle racontée par Russell Lynes⁴, un journaliste qui a fréquenté le MoMA au cours des premières

1. L'exception concerne Abby Aldrich Rockefeller, objet de deux biographies officielles : Chase, M. E. (1966). *Abby Aldrich Rockefeller*. New York: Avon Books ; Kert, B. (2003). *Abby Aldrich Rockefeller: the Woman in the Family*. New York: Random House.

2. Hunter, S. (1984). *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams/MoMA.

3. Bee, H. S., & Eligott, M. (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA.

4. Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New

décennies de son existence et s'est attaché à en décrire les différents acteurs, de manière très vivante, ou celle de Mary Anne Staniszewski issue de sa thèse sur les techniques d'exposition utilisées dans cette institution, lors de ses premières années d'existence¹.

Barr a par ailleurs fait l'objet de plusieurs monographies spécifiques. La première, publiée en 1989 par une universitaire indépendante, Alice Goldfarb Marquis, a un ton assez polémique ; elle reprend largement la trame du livre de Russell Lynes, mais en en développant les aspects les moins reluisants, le but étant explicitement de mettre en avant les non-dits de l'histoire du MoMA². Une autre biographie, au ton plus neutre, due à Sybil Gordon Kantor, s'attache quant à elle à retracer son cheminement intellectuel³. Bien entendu, il existe aussi un grand nombre d'articles et d'études consacrées à tel ou tel aspect de la pratique de Barr au sein du musée : en tant que rédacteur de catalogues, organisateur d'expositions ou promoteur des programmes éducatifs, voire en tant que critique⁴. Enfin, une sélection de ses écrits a fait l'objet d'une édition commentée⁵ et ses archives sont accessibles à la bibliothèque du MoMA (les « Barr Papers »).

L'histoire officielle

Les différentes histoires du MoMA – qu'il s'agisse d'études universitaires, de souvenirs ou de documents promotionnels du musée – racontent toutes à peu près la même chose : trois dames de la très haute société new-yorkaise – Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan et Abby Aldrich Rockefeller – décident dans les années 1920 de créer un musée d'art moderne. La première phase débute avant le recrutement de Barr, lors de discussions entre ces personnes ; discussions anciennes, puisqu'elles remontent à l'époque de l'Armory Show (1913). En 1928-29, elles franchissent le pas et décident d'ouvrir leur musée. Au début, il ne s'agit pas tant d'un lieu de conservation que d'un lieu d'éducation à l'art moderne, ce qui est sans doute lié au fait que l'une d'entre elles, Mary Quinn Sullivan, avait été artiste amatrice et enseignante d'art. Les statuts du futur MoMA sont donc déposés auprès du Département de l'Éducation de l'État de New York⁶. Aucune collection n'est mentionnée, puisque le MoMA est d'abord pensé comme une institution éducative.

York: Atheneum.

1. Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge Ma-London: MIT Press.

2. Marquis, A. G. (1989). *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*. Chicago: Contemporary Books.

3. Kantor, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge/London: MIT Press.

4. Voir, par exemple Leggio, J. (1995). Alfred H. Barr Jr., As a Writer of Allegory: Art Criticism in a Literary Context. *Studies in Modern Art* 5. New York: MoMA/Harry N. Abrams, pp. 104-149.

5. Sandler, I. (1986). *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr Jr.* New York: Harry N. Abrams.

6. Bee, H. S. ; Elligott, M. (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, p. 26.

Comme elles ne savent pas trop comment s’y prendre, les trois fondatrices font appel pour les aider à un collectionneur, Conger Goodyear, dont elles ont entendu parler parce qu’il a été exclu du conseil d’administration de l’Albright Art Gallery de Buffalo après avoir proposé l’achat d’une œuvre de Picasso¹. Goodyear leur suggère alors de mettre en place un conseil d’administration réunissant des personnalités connues pour leurs ressources financières et leur intérêt pour l’art moderne. Parmi les personnes qu’il propose, une seule est spécialiste des musées, Paul Sachs, l’un des héritiers de Goldman-Sachs, qui est professeur d’art et de muséologie à Harvard. C’est lui qui propose de recruter l’un de ses anciens étudiants pour diriger le futur musée : Alfred H. Barr Jr.

Une comparaison entre la fondation du MoMA et celle d’autres musées d’art moderne aux États-Unis à la même époque permet de repérer quelques différences. D’abord, quasiment toutes les initiatives en la matière ont été le fait de collectionneurs qui souhaitaient montrer au public leur collection et un certain point de vue sur l’art : c’est le cas des musées fondés par Albert Eugene Gallatin, Duncan Philips, Albert Barnes, Gertrude Vanderbilt Whitney, Salomon Guggenheim, Katherine Dreier... Ce lien très fort entre la personnalité d’un collectionneur-mécène et le musée qu’il fonde n’a pas existé au MoMA.

Une autre différence tient aux objectifs visés : quasiment tous les musées d’art moderne ont eu pour premier but de constituer et présenter une collection d’œuvres d’art moderne, alors que pendant les trente premières années de son existence le MoMA a eu une position plus ambiguë sur le sujet, avec le parti pris de ne pas avoir de collection permanente, tout en se concentrant sur les actions éducatives et les expositions temporaires – dont une grande partie ne concernait d’ailleurs pas l’art moderne (photographie, design, architecture, art africain ou précolombien, peintures préhistoriques ou de la Renaissance...).

Une troisième différence tient au rôle joué par le conseil d’administration. Tous les musées cités ont été au départ des initiatives individuelles assez informelles. Le MoMA a quant à lui commencé par l’établissement d’une structure de gouvernance. Cette structure, le *Board of Trustees*, a joué un rôle considérable dans les orientations du musée tout au long de son histoire, même si en principe son rôle était surtout de lever des fonds ou d’acquérir des œuvres.

Barr et le MoMA

Les différences qui viennent d’être pointées entre la fondation du MoMA et celles des autres musées d’art moderne permettent de mieux comprendre le rôle joué par Alfred Barr et les représentations auxquelles il a donné lieu. Le *topos* dominant est que lorsqu’il est recruté, Barr est un jeune intellectuel brillant, relativement modeste (il est fils et petit-fils de pasteur), qui a été boursier à

1. Hunter, S. (1984). *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams/MoMA, p. 10.

Princeton et Harvard et a commencé depuis peu à enseigner l'histoire de l'art moderne au Wellesley College. Plusieurs explications sont données permettant d'expliquer son recrutement. Selon les uns, il a été choisi parce qu'il a été la première personne à avoir proposé un cours sur l'histoire de l'art moderne dans une université américaine ; selon les autres, c'est en raison de son lien avec Paul Sachs et parce qu'il avait déjà organisé des expositions, notamment au Fogg Art Museum de Harvard que celui-ci dirigeait¹. De fait, Sachs a soutenu Barr financièrement à plusieurs reprises, lui permettant notamment de voyager en Europe pendant un an, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Russie, afin de rencontrer à la fois les artistes et les directeurs de musées les plus importants de l'époque². Il est aussi permis de penser que le jeune âge de Barr, ses grandes capacités de travail et sa docilité naturelle en ont fait un candidat idéal.

Ce qui est sûr, c'est qu'il est confronté lors de son recrutement à un groupe de personnes extrêmement riches et influentes, qui – à l'exception de Sachs – sont totalement étrangères à la sphère universitaire et ont une vision assez limitée de ce que représente la création d'un musée. C'est un peu un échange de bons procédés : Barr reçoit un salaire important et occupe une position très enviable pour un jeune homme de 27 ans ; de leur côté, les *trustees* trouvent un homme à tout faire, motivé et disponible, susceptible de donner de la substance à un projet qui jusque-là est encore assez vague. De ce point de vue, les premières années de son activité à la tête du MoMA sont intéressantes à observer ; d'autant plus que comme les *trustees* n'ont pas vraiment de plan bien établi, ils lui laissent largement carte blanche.

Ceci étant dit, les premières expositions qu'il organise – notamment l'exposition inaugurale consacrée à Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh – correspondent davantage aux choix des *trustees* qu'à ses propres choix. Après quelques temps, il donne néanmoins à voir des idées plus personnelles sur l'histoire de l'art moderne ; en particulier lors d'expositions telles que « Cubism and Abstract Art » en 1936, « Fantastic Art, Dada and Surrealism » en 1936-37 et « Art in our Time » en 1939. Certaines sont de véritables *blockbusters* avant l'heure, notamment « American Painting and Sculpture » en 1932 (plus de 100.000 visiteurs en un mois) et « Van Gogh » en 1935 (123.000 visiteurs³). Outre son travail sur les expositions, Barr entreprend de nombreuses recherches, rédige des catalogues ambitieux et entre en relation avec des artistes importants, en Europe et aux Etats-Unis. Son action est décrite par tous les commentateurs comme celle d'un « activiste de l'art moderne », et par plusieurs auteurs (en particulier Alice Goldfarb Marquis) comme celle d'un « missionnaire ou d'un évangéliste ».

1. C'est notamment le point de vue de Sybil Gordon Kantor qui consacre une grande partie de son livre aux activités de Barr à Princeton, Harvard et au Wellesley College.

2. Sur ce point, voir Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum. p. 17.

3. Les chiffres sont donnés par Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, p. 130 et p. 134.

Les archives de Barr, sa correspondance, les témoignages des personnes qui l'ont connu, etc., permettent d'ajouter des précisions et nuances à cette idée. Par exemple, pour arriver à ses fins, Barr n'a pas compté que sur son courage et ses convictions intimes ; il a aussi eu le soutien des *trustees*. En particulier celui de son ancien professeur Paul Sachs, mais aussi de Conger Goodyear et Abby Aldrich Rockefeller, trois personnes qui l'ont protégé à plusieurs reprises lorsqu'il était attaqué et qui en échange ont bénéficié de son expertise lors de leurs acquisitions d'œuvres d'art. La limite des recherches dans les archives tient évidemment à certains manques. Qu'est-ce que les fondatrices du musée ont demandé à Barr lorsqu'elles l'ont rencontré ? Qu'a-t-il pensé des missions qui lui étaient confiées ? Que pensait-il des membres du conseil d'administration (*Board of trustees*) qui les lui confiaient ? Quelle a été la nature de ses relations avec les personnes qui ont travaillé avec lui ? Quelle relation a-t-il eu avec les artistes ? Tout n'apparaît pas et notamment pas tout ce qui concerne les relations personnelles et les conflits.

Quoi qu'il en soit, les histoires du MoMA s'organisent toutes autour de la figure d'Alfred Barr, tour à tour considéré comme la tête pensante de ce musée, auteur d'expositions ambitieuses et rédacteur de catalogues de référence. On lui associe, par ailleurs, tous les stéréotypes liés aux musées d'art moderne jusqu'à aujourd'hui : élitisme, formalisme, histoire téléologique, culte du *white cube* et rejet des cartels explicatifs.

Cette image mériterait évidemment d'être fortement nuancée, ce qui ne sera pas le cas ici, car le but de ce texte n'est pas de « rétablir la vérité » sur Alfred Barr Jr., mais plutôt de voir de quelle manière son action a pu avoir des conséquences sur l'évolution structurelle du MoMA. L'influence de Barr sur l'évolution du MoMA se mesure en fait de manière contre-intuitive : on pourrait croire que la promotion d'une collection permanente a été le fait des riches *trustees*, cherchant à valoriser leurs propres collections et que Barr a surtout été un organisateur d'expositions innovantes, un esprit brillant, agitateur d'idées – ce qui est souvent mis en avant dans les « histoires officielles produites par le MoMA ». Il semblerait que ce soit plus compliqué et que son action ait principalement eu pour conséquence de transformer le MoMA, en musée au sens le plus classique du terme.

La construction progressive du MoMA

Pour comprendre cela, il faut revenir à l'histoire de la fondation du MoMA. Lorsque Barr est recruté à l'été 1929, les statuts sont en train d'être déposés et un appel de fonds est lancé afin de financer les premières activités du musée. Les *trustees* lui demandent alors de proposer un programme d'activités pour les années à venir ; ce qu'il fait en reprenant le descriptif de ses cours au Wellesley College¹. Comme ces cours ne se limitaient pas à discuter de peinture et de sculpture, mais abordaient aussi le cinéma, la photographie, la musique,

1. Sur ces cours, voir Kantor, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge/London: MIT Press. p. XXII.

le théâtre, l'architecture et le design industriel, son projet pour le MoMA est multidisciplinaire¹.

Quelques mois avant l'ouverture, un dépliant signé par les trustees, mais rédigé par Barr, explique cela. Deux objectifs y sont identifiés : d'abord, l'organisation d'une vingtaine d'expositions temporaires, au cours des deux premières années. Puis, ultérieurement, la constitution d'une collection d'art moderne. Il est aussi annoncé que cette collection aura un but éducatif². Au début, le musée ressemble donc plutôt à un centre d'art ou une Kunsthalle, son activité consistant principalement à organiser des expositions temporaires, tout en construisant un « réseau d'amis », par le biais de différents appels à contributions financières.

En 1931, au bout de deux ans d'une intense collecte de fonds, Alfred Barr écrit à la *trustee* Abby Aldrich Rockefeller pour lui rappeler le projet de collection. La fondatrice est plutôt réticente ; elle lui répond que le MoMA est encore trop précaire³. La même année, Conger Goodyear, président du conseil d'administration, renchérit et suggère que la collection doit rester « instable » : « La collection permanente ne sera pas interchangeable [...] elle aura en quelque sorte la même permanence qu'une rivière. À part quelques exceptions, aucun don ne sera accepté à des conditions qui empêcheraient de s'en séparer par une revente [...] »⁴. Pour Goodyear, les œuvres les plus anciennes doivent être reversées après un certain temps au Metropolitan Museum of Art, voire à d'autres musées américains, laissant la place à de nouvelles acquisitions⁵. Cette idée devient alors la position officielle du MoMA et elle est régulièrement reprise jusque dans les années 1950.

Alfred Barr n'en est pas à l'origine et il n'en est pas partisan non plus, car il considère que le MoMA ne devrait pas se contenter d'être le « fournisseur » des autres musées⁶. Au contraire, il persiste à défendre, avec constance, le projet d'une collection permanente dont la création permettrait, selon lui, de réaliser la promesse du prospectus de 1929. Cette position ne correspond pas à celle des *trustees* qui, dans leur majorité, sont attachés aux principes exposés par Conger Goodyear, c'est-à-dire à ceux d'un musée « de passage », sans collection fixe.

1. Hunter, S. (1984). *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams/MoMA, p. 11.

2. Le dépliant est reproduit dans Bee, H. S., & Elligott, M. (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, pp. 28-29.

3. Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, pp. 286-287.

4. Conger Goodyear, entretien avec le magazine *Creative Art* (décembre 1931), cité dans Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, p. 83 et p. 287.

5. Voir Varnedoe, K. (1995). The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. *Studies in Modern Art* 5, New York: MoMA/Harry N. Abrams, pp. 17-18.

6. *Ibid.*, p. 19.

Barr change donc de stratégie en cherchant à illustrer autrement le principe du flux permanent exposé par Conger Goodyear. Ainsi, en 1933, il présente au Conseil d'administration un rapport de 22 pages sur la constitution d'une collection permanente pour le MoMA, en l'illustrant de plusieurs diagrammes en forme de « torpilles ». Selon ses mots : « On peut se représenter la collection permanente comme étant une *torpille se déplaçant à travers le temps*, sa tête figurant le présent qui avance constamment et sa queue le passé des cinquante ou cent dernières années qui ne fait que reculer¹ ». Barr juge primordial de conserver de manière plus permanente des œuvres de référence dans la collection, afin de témoigner des sources de l'art moderne. Cette collection de référence ne doit d'ailleurs pas se limiter aux cinquante ou cent années précédentes et doit, selon lui, aller jusqu'à l'Antiquité et au Moyen-Âge, en incluant aussi des objets non occidentaux². Barr considère dès cette époque que le MoMA devrait être vu comme un musée au sens le plus légitime du mot. C'est dans cette perspective qu'à l'exposition des cinq ans du musée (en 1934-35), il a l'idée d'y donner à voir une « collection prospective ». L'exposition se veut programmatique et ne se limite pas à la peinture et à la sculpture mais inclut également de l'architecture et du design industriel, deux domaines qui avaient déjà fait l'objet d'expositions au MoMA depuis 1932. À la suite de cela, un comité de réflexion est mis en place, afin d'envisager les perspectives futures du MoMA. Dans la conclusion de son rapport il est précisé qu'une future collection permanente « devra comprendre en priorité des œuvres d'importance historique majeure qui témoignent du développement du mouvement moderne. Il sera possible de se séparer des œuvres d'art en possession du Musée, en fonction des souhaits du directeur et des *trustees* [...]»³ ».

Dix ans après sa fondation, le MoMA fait construire un bâtiment dont les surfaces d'exposition doivent être suffisamment grandes pour accueillir à la fois une présentation permanente et des expositions temporaires. En 1939, lors d'un discours prononcé à l'inauguration, Conger Goodyear réitère néanmoins son point de vue sur le musée comme rivière : « Nous restons principalement une institution d'éducation. Nous adhérons à l'idée d'une politique d'expositions temporaires qui illustrent l'art d'aujourd'hui et ses extensions. Nous sommes en train d'acquérir une collection qui sera permanente de la même manière qu'un torrent est permanent – avec un contenu changeant⁴ ».

1. Kantor, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge/London: MIT Press, p. 366. Deux modèles de torpilles sont reproduits dans Bee, H. S., & Elligott, M. (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, p. 39 et trois autres variantes dans Voir Varnedoe, K. (1995). The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. *Studies in Modern Art* 5, New York: MoMA/Harry N. Abrams, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. *Report of the Committee appointed to consider the Aims and Future Functions of the Museum of Modern Art* (1935). MoMA Archives: Committee Minutes, Box 1.

4. Conger Goodyear, dans Bee, H. S., & Elligott, M. (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, p. 60.

Dès l'année suivante, un rapport de Barr évoque néanmoins à nouveau le projet de collection permanente, tout en s'interrogeant sur les implications de ce projet : « Est-ce que la collection permanente doit rester intacte ? [...] Est-ce que des peintures devront être vendues afin de faire de nouvelles acquisitions ? Est-ce que les expositions temporaires devront se limiter en taille afin de permettre à une partie de la collection permanente d'être visible à tout moment¹ ? ».

En 1941, Barr semble se ranger à la position des *trustees*. Il décrit ainsi, dans un mémorandum, un processus de constitution des collections qui consiste à « ajouter graduellement de nouvelles œuvres, tout en se séparant des anciennes² ». Il note simultanément que les reventes d'œuvres risquent de poser différents problèmes. D'abord, les œuvres dont le musée ne veut plus n'intéressent pas non plus les acheteurs potentiels ; ensuite, cela pose des problèmes vis-à-vis des donateurs dont on revend les œuvres ; enfin, cela peut donner une mauvaise image du musée.

En 1943, Barr est démis de ses fonctions de directeur et il est décidé qu'il n'organisera plus d'expositions temporaires, étant uniquement chargé désormais des ouvrages scientifiques, des acquisitions et de la future présentation des collections.

De ce fait, il est à nouveau conduit à réfléchir à ce que peut être le MoMA, en tant que collection permanente d'art moderne et dès janvier 1944, il produit un nouveau « rapport sur les collections du musée », suivi un an plus tard d'un petit guide de dix pages à l'intention des *trustees*, qui leur explique ce qu'il considère être des critères d'acquisition pour une telle collection³. À la même époque, dans un texte qui n'est pas publié, il explique encore ce qui lui semble être les différences d'appréciation entre un collectionneur et un conservateur de musée. Selon lui, le collectionneur n'agit que pour son propre plaisir, en toute liberté, d'autant plus qu'il dépense son propre argent, ce qui lui permet d'acheter et revendre à sa guise sans devoir rendre des comptes. La position du conservateur de musée, telle qu'il l'entend, s'oppose à cela point par point : il lui faut concevoir un programme éducatif, choisir les œuvres en fonction d'objectifs à long terme, le tout en dépensant un argent qui n'est pas le sien et en ayant de ce fait une responsabilité morale vis-à-vis des financeurs, du public et des artistes⁴.

Vers 1945, Barr décide d'appliquer le projet de Conger Goodyear de 1931 qui consistait en un transfert des œuvres les plus anciennes du MoMA vers le Metropolitan Museum of Art, en suivant le modèle du Musée du Luxembourg. Début 1947, après un certain nombre de péripéties, un accord est trouvé et des œuvres

1. Voir Varnedoe, K. (1995). *The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. Studies in Modern Art* 5, New York: MoMA/Harry N. Abrams, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. Sur ce guide, voir Barr Jr., A. H. (1977). *Chronicle of the collection of painting and sculpture (1940-1963). Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, pp. 632-633.

4. *Ibid.*, pp. 633-634.

font effectivement l'objet d'un transfert entre les institutions. Bien que l'accord ait été signé, il pose tout de même encore quelques questions : que va-t-il se passer si les œuvres les plus connues du MoMA le quittent ; cela ne produira-t-il pas un désintérêt de la part des habitués ? Cela ne découragera-t-il pas les donateurs de continuer à faire des donations et cela ne les encouragera-t-il pas à les faire directement au Metropolitan¹ ? Ces considérations font que Barr qui avait appuyé à reculons le projet de Goodyear va en devenir un farouche opposant, arguant de pertes majeures potentiellement infligées au MoMA.

Si les choses finissent par changer à l'avantage de Barr, c'est sans doute en raison d'un changement de génération. Vingt ans après la création du MoMA, les fondatrices et certains des premiers *trustees* sont décédés et les autres sont partis. C'est le cas de Conger Goodyear, Stephen Clark et Sam Lewisohn, qui avaient promis de léguer leurs collections, mais décident de s'en aller, en raison de l'évolution du MoMA et de désaccords sur les acquisitions². Ces départs ont pour conséquence que l'accord avec le Metropolitan, dont ils étaient partisans, est remis en cause, puis annulé en 1952. Selon l'ancien directeur des collections du MoMA, Kirk Varnedoe, les raisons de cette annulation sont à chercher dans le fait que le MoMA désire avant tout « cimenter » sa relation aux nouveaux donateurs, tout en les convainquant de faire partie de son conseil d'administration. Apparemment, ces nouvelles personnes, qui n'adhèrent pas forcément aux idéaux fondateurs de 1929, auraient bien voulu voir figurer leurs collections dans des présentations permanentes³.

Quoi qu'il en soit, l'une des conséquences de l'abandon de l'accord avec le Metropolitan est de conduire le MoMA à changer de politique. C'est ce qui est annoncé début 1953. Le nouveau président du Conseil d'administration, John Hay Whitney, explique alors que si le MoMA croit toujours en un « principe de fluidité » pour la plus grande partie de sa collection, et si l'élimination régulière des œuvres d'art anciennes est toujours envisagée, une nouvelle direction doit être empruntée afin de mettre en valeur simultanément « une collection exceptionnelle de grandes œuvres du mouvement moderne⁴. ». Il est alors décidé que certaines œuvres considérées comme des « chefs-d'œuvre » (*masterworks*) ne pourront plus quitter le Musée. Cela ne doit concerner au départ qu'un tout petit nombre d'œuvres exceptionnelles, mais bientôt il est décidé que d'autres œuvres moins importantes méritent aussi d'être élevées au statut de *masterwork*. Sans compter que les nouveaux *trustees* se mettent à exiger que les œuvres qu'ils donnent bénéficient de ce statut. Finalement, le 8 octobre 1958, près de trente

1. Sur l'accord de 1947, voir Voir Varnedoe, K. (1995). *The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. Studies in Modern Art* 5, New York: MoMA/Harry N. Abrams, pp. 28-29.

2. *Ibid.*, p. 40.

3. *Ibid.*, p. 41.

4. Compte rendu de la réunion du *Board of Trustees* du MoMA, le 2 décembre 1952. MoMA Archives: Board of Trustees Minutes, vol. 14. Cette position est rendue publique quelques mois plus tard. Voir Whitney, J. H. (1953). An Important Change in Policy. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, p. 3.

ans après l'ouverture du MoMA pour la première fois des galeries de présentations permanentes sont inaugurées¹.

Les relations entre Barr et les trustees

Les relations d'Alfred Barr Jr avec les membres du Conseil d'administration du MoMA ont souvent été compliquées, occasionnant quelques conflits. Les *trustees* lui ont par exemple reproché d'exposer des peintres communistes (en 1932), des dessins d'enfants et des objets surréalistes à l'exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism » (dont le célèbre *Déjeuner de fourrure* de Meret Oppenheim), des peintures naïves, notamment celles d'un fourreur à la retraite (John Hirschfield) ou le nécessaire d'un cireur de chaussures (Joe Milone²), etc. Ces critiques ont parfois été reprises dans la presse grand public ; laquelle n'a pas toujours été tendre avec Barr, lui reprochant souvent son ignorance de la scène de l'art américaine. Les critiques de la presse ont évidemment eu des échos dans les réunions du conseil d'administration³.

Par ailleurs, dès 1933, la gestion de Barr a régulièrement été critiquée par les *trustees* : par Conger Goodyear, par Stephen Clark et même par Abby Aldrich Rockefeller. En 1943, à la suite d'expositions et d'acquisitions controversées, Stephen Clark, qui est alors président du Conseil d'administration du MoMA, licencie Alfred Barr Jr⁴. La lettre qu'il lui adresse est assez instructive : Clark lui reproche de consacrer trop de temps (et de manière inefficace) à des tâches administratives et pas suffisamment à la recherche. Selon lui, cela ne justifie pas l'important salaire qu'il reçoit [l'équivalent de 150.000 euros annuels aujourd'hui] ; il lui propose donc de diviser son salaire par deux et de supprimer complètement le poste de directeur⁵. Le licenciement de Barr peut surprendre, mais il ne survient pas par hasard, reflétant sans doute un moment de transition dans l'histoire du MoMA vers davantage de management professionnel.

Ce licenciement correspond par ailleurs à une transformation du rôle de directeur. Dans les premiers temps, celui-ci avait en effet peu de choses à gérer, si ce n'est un programme d'expositions temporaires. Et pour le reste, sa principale mission était de conseiller les *trustees* dans leurs acquisitions. Cet aspect des

1. Sur la présentation des collections permanentes au MoMA après 1958, voir Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge Ma-London: MIT Press. p. 73 et p. 292.

2. Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, p. 99 et p. 241.

3. Cela a notamment été le cas avec un article d'Emily Genauer en 1944 : Genauer, E. (1944). The Fur-lined Museum. *Harper's Magazine*, pp. 129-137.

4. L'histoire de ce licenciement et ses conséquences sur la carrière de Barr ont été racontés de différentes manières. Voir notamment Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, p. 247 et Marquis, A. G. (1989). *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*. Chicago: Contemporary Books. p. 202.

5. La lettre adressée par Stephen Clark à Alfred Barr est reproduite dans Bee, H. S., & Elligott, M. (2004). *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, p. 81.

choses est rarement évoqué dans les différentes histoires officielles du MoMA, lesquelles ne mentionnent généralement pas le fait que Barr a parfois été mis en avant, afin de dissimuler des actions peu glorieuses. Par exemple, en 1936, il part en URSS pour y acheter des œuvres d'artistes d'avant-garde pour le compte des *trustees*. Bien que ce ne soit écrit nulle part, il est possible que ce soit pour acheter des œuvres issues des musées d'art moderne qui sont en train d'être liquidés¹. Un peu plus tard, il réalise une opération similaire en faisant acheter par le marchand Curt Valentin, de la galerie Buchholz de New York, des œuvres d'artistes allemands lors de la célèbre vente d'œuvres d'art « dégénéré » organisée en 1939 par les nazis à la galerie Fischer de Lucerne. Dans les deux cas, les transactions sont ambivalentes : elles sont faites pour le compte de certains *trustees*, avec l'espoir que ceux-ci fassent ultérieurement don des œuvres au MoMA. Cette partie trouble de l'histoire du MoMA n'a semble-t-il jamais été évoquée publiquement avant le livre d'Alice Goldfarb Marquis² ; un voile d'incertitude restant encore attaché jusqu'à ce jour, à ces épisodes, en particulier dans les publications du MoMA sur l'histoire de ses collections.

Autre fait troublant : en mai 1944, suite à une demande répétée de certains *trustees* – et malgré les réticences d'Alfred Barr – le MoMA organise une vente aux enchères chez Parke-Bernet de la partie la plus ancienne des collections, afin d'obtenir des fonds permettant de faire des acquisitions plus contemporaines³. Cette démarche correspond certes à la politique officielle du musée à l'époque ; ceci étant dit, il y a là aussi quelques œuvres qui sont proposées directement par les *trustees*. La vente engendre alors une polémique (en raison des conflits d'intérêt potentiels⁴). Ici, comme pour ce qui est des acquisitions troubles des années 1930, les reventes d'œuvres du musée associées à des démarches de spéculateurs sont généralement omises des histoires officielles, comme tout ce qui a concerné la possibilité donnée à certaines galeries privées de faire du commerce dans le musée en échange de prêts d'œuvres.

Face à l'influence exercée par les membres du Conseil d'administration, Barr a toujours eu une attitude ambivalente. Il a fait preuve de beaucoup de conviction pour imposer ses projets, y compris sur le long terme, mais simultanément il a été confronté à des individus qui étaient aussi des collectionneurs qu'il devait conseiller dans leurs acquisitions (ce qui n'était pas complètement désintéressé

1. L'information est pourtant évoquée à demi-mot dans le catalogue des collections. Hunter, S. (1984). *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams/MoMA, p. 16.

2. Marquis, A. G. (1989). *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*. Chicago: Contemporary Books, pp. 177-178.

3. Barr Jr., A. H. (1977). Chronicle of the collection of painting and sculpture (1940-1963). *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, p. 630. Voir aussi Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, pp. 295-297.

4. Voir Varnedoe, K. (1995). The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. *Studies in Modern Art* 5, New York: MoMA/Harry N. Abrams, p. 26.

de leur part, économiquement parlant – particulièrement à une époque où le MoMA pouvait faire figure de « relais » pour certaines galeries commerciales) et dont il devait emprunter les œuvres, tout en espérant qu'ils les donneraient ultérieurement au musée. Certains critiques ont qualifié Alfred Barr de « courtesan » des Rockefeller¹. Le fait est que lorsqu'il a été licencié, Barr ne s'est pas rebellé, il a courbé l'échine, a accepté sa diminution de salaire et d'être relégué dans un petit bureau, sans ressentiment visible vis-à-vis de Stephen Clark, qu'il a continué à conseiller pour ses acquisitions personnelles.

Conclusion

Posons une dernière fois la question : Alfred Barr est-il le fondateur du MoMA ? D'un point de vue strictement factuel, il ne l'est pas et lorsqu'on le dit, c'est en simplifiant énormément : le projet d'origine du musée n'est pas le sien et il a dû en accepter certains aspects qu'il n'aurait pas choisis ; notamment pour ce qui est de sa dimension éducative ou de son caractère transitoire. Il convient d'ajouter que si beaucoup d'éléments couramment associés au MoMA, par la plupart des textes consacrés à cette institution, comme le *white cube* ou l'idée d'une présentation exemplaire de l'histoire de l'art moderne, sont effectivement redevables de son influence au sein de l'institution, il n'en est pas non plus à l'origine.

Le point principal qui peut être associé à l'action d'Alfred Barr au MoMA est plutôt la défense de l'idée selon laquelle l'art moderne ne désignerait pas tant des œuvres d'art d'une période spécifique, qu'une certaine « affinité » entre des objets, indépendamment de leur fonction, de leur époque ou de leur localisation. Ceci étant dit, cette idée a été fortement contestée depuis les années 1960 et a fini par disparaître de la programmation du MoMA.

Au fond, son plus grand apport est surtout d'avoir transformé une institution incertaine et évolutive en un « musée-temple » d'un nouveau genre, modèle d'aménagement copié par de nombreuses institutions dans le monde, lieu privilégié de pèlerinage des amateurs d'art : paradigme même du musée d'art moderne.

1. Voir Lynes, R. (1973). *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, p. 254 et p. 282.

Une vie pour les musées, de la pensée aux actes : comment Rivière a-t-il incarné sa muséologie ?

Nina Gorgus¹

« Il a inventé de toute pièces une muséographie puriste et élégante, il a démontré qu'une solidarité unit à travers les siècles les chefs-d'œuvre du passé et les créations du présent. En lui se sont conciliés le goût de la subversion et un classicisme très strict, le raffiné et le rustique, le savant et le populaire, la sensibilité et la rigueur. »²

Tel fut le jugement que porte Claude Lévi Strauss à propos de Georges Henri Rivière.

Il y a maintenant plus de quatre-vingt-dix ans que le conservateur qu'il devient alors, commence sa carrière internationale. Au cours de sa vie professionnelle, il va concevoir de nombreuses expositions, organiser des musées, animer des séminaires et enseigner la muséologie. Que demeure-t-il à présent de sa muséologie d'avant-garde ? Comment s'inscrit-il aujourd'hui dans l'histoire des musées ? Le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), à Paris, pour lequel il s'est battu si longtemps n'existe plus, et le concept d'écomusée, à l'élaboration duquel il a contribué, a dû subir en France de nombreuses controverses et dénégations, en dépit de sa reconnaissance au plan international.

Rivière et sa muséologie sont depuis l'objet de nombreuses études. Récemment encore, la vie et l'œuvre de Rivière ont été le sujet d'une exposition du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem), à Marseille³. Vingt ans après la publication de la version allemande de ma thèse, « Le magicien des vitrines », je trouve pourtant intéressant de me demander comment Georges Henri Rivière, en tant que personne, aura marqué durablement l'histoire des musées et s'il en subsiste encore des traces des décennies plus tard. Je relève

1. Traduit de l'allemand par Mireille Gansel et Jean-Claude Duclos. Je remercie très cordialement Mireille Gansel et Jean-Claude Duclos pour cette traduction. Merci en outre à Jean-Claude Duclos pour les éléments bibliographiques et les remarques critiques dont il m'a fait part et qui me sont d'une grande utilité, ne pouvant suivre que de loin l'évolution de la muséologie française.

2. Lévi-Strauss, C. (1986). Allocution prononcée lors de la cérémonie d'hommage à Georges Henri Rivière le 26 novembre 1986. *Ethnologie française*, 16/2, 127-130, p. 130.

3. *Georges Henri Rivière – Voir, c'est comprendre*. Cette exposition du Mucem dont le commissariat est assuré par Germain Viatte et Marie-Charlotte Calafat est présentée à Marseille du 14.11.18 au 04.03.19.

volontiers ce défi car les multiples expériences muséales que j'ai faites depuis me permettent de reconsidérer Rivière.

Dans ma thèse, j'ai analysé Rivière et ses diverses réalisations muséales et les ai resitués dans le contexte des échanges internationaux sur le rôle et les fonctions du musée. Entre temps, l'institution muséale comme les professions qui lui sont liées se sont considérablement transformées, autant que la société elle-même. Mon but est ici de porter un regard critique sur les réalisations de Rivière et de voir comment analyser sa démarche selon une approche contemporaine. C'est un très grand défi, compte tenu des multiples facettes qui caractérisent sa muséologie ! C'est pourquoi je dois me limiter aux aspects qui me paraissent majeurs : être conservateur et mettre en scène, la transmission écrite et orale, et enfin la Nouvelle muséologie.

Être conservateur et mettre en scène

Je voudrais mettre en lumière le rôle de Rivière en tant que conservateur de musée, à partir des réalisations dont il est l'auteur, tant au Musée national d'ethnographie, entre 1930 et 1937, qu'ensuite au Musée national des arts et traditions populaires. Pendant ma recherche sur son travail au Musée national d'ethnographie du Trocadéro (MET), le recours aux arts avant-gardistes et la proximité du surréalisme, le déballage des caisses des anciennes collections ethnographiques, l'organisation qu'il met en place, la nouvelle scénographie et bien plus encore, me fascinent tout particulièrement. Mais le risque est là d'une interprétation hagiographique du personnage.

C'est là, au Musée national d'ethnographie, qu'il met en place les bases de sa muséographie. Ce que l'on connaît des présentations ethnographiques de l'ancien musée, permet de se rendre compte des profondes transformations qu'y apportent Paul Rivet et Rivière¹. Cette présentation innovante réside en une recherche approfondie de la visibilité des objets sans disposition symétrique, en éclairage artificiel, dans une ambiance sonore adaptée. Comparé aux mises en scène d'alors des musées d'ethnographie, l'ampleur des changements est considérable.

La fonction didactique de l'exposition apparaît alors majeure. Empruntant des chemins de traverse, Rivière ne maîtrise peut-être pas la connaissance ethnologique des collections du MET (Est-ce possible de le faire ?) mais il voit très clairement comment donner accès aux objets en les exposant, au fil d'une expertise scientifique et esthétique à la fois. Le concept de musée-laboratoire qui allie la recherche à l'action du musée participe ainsi de la nouvelle compréhension de l'ethnographie. Nombre d'expositions reposent sur les résultats des enquêtes de terrain conduites par l'équipe des chercheurs du musée. L'objectif de Rivière est de concevoir des expositions qui touchent un très large public, ce

1. Rivet, P. ; & Rivière, G-H. (1930). La réorganisation du Musée d'ethnographie. *Bulletin du Museum* 2/5 : 1 – 10, p. 6.

qui le conduit à développer la communication comme, par exemple, d'inviter dans l'exposition, la star de l'époque, Joséphine Baker, ou pour capter le regard, d'installer devant le musée une tête monumentale de l'Ile de Pâques. Il se met aussi en quête de sponsors et développe une stratégie pour trouver les financements de ses réalisations.

Rivière est l'un des premiers en France à concevoir autrement le métier de conservateur, afin qu'il corresponde à l'idée qu'il s'en fait et aux tâches qui lui incombent¹. Avec en tête les contenus, les objets, la médiation et la mise en scène, il développe une nouvelle esthétique de la muséographie. Sa position, bien au-delà du rôle habituel du conservateur puisqu'il s'agit d'être compétent dans bien d'autres domaines, tient davantage de sa personnalité que de sa formation à l'École du Louvre. A l'époque, la collecte et la conservation sont davantage privilégiées que la présentation des expositions². Aussi, avec le recul du temps, je suis toujours persuadée que Rivière développe une expertise de conservateur tout à fait particulière visant à une nouvelle compréhension des objets pour atteindre un large public, sur la base d'une justification scientifique qu'il ne cesse ensuite de mettre en application dans les musées d'ethnographie. Tout cela est possible car Paul Rivet et l'institution l'autorisent et donnent toute liberté à Rivière pour mettre en œuvre son approche³.

S'agissant du MNATP, la question se pose de savoir comment définir la compétence d'un conservateur. Est-ce par l'expertise de la collection ? Par l'interprétation qu'il en fait en vue de l'exposition ? Par sa capacité à concevoir un support narratif et par là-même, à créer du sens et écrire l'histoire ? Par sa faculté à s'affirmer lui-même à l'intérieur de l'institution, sous l'autorité de sa tutelle ? Au MNATP, finalement, toutes ces capacités sont sollicitées à la fois. C'est au MNATP, créé en 1937, que Rivière met précisément en œuvre cette capacité à concevoir un support narratif et par là-même, à créer du sens et écrire l'histoire⁴. Il décline ainsi, pendant des années, thèmes et mises en scène dans le musée précurseur du Palais de Chaillot. La décision de se concentrer sur la France rurale, à l'exclusion de la culture urbaine et de la période contemporaine, peut être jugée rétrospectivement comme une erreur. Mais il s'agit aussi de s'affranchir de la toute-puissance du chef d'œuvre, telle que les musées d'art la reconnaissent, mais à laquelle s'oppose le MNATP pour échapper à leur domination, au sein des musées nationaux. Car il s'agit, au MNATP, de mettre en valeur la culture matérielle, celle du quotidien. Rivière fait ainsi entrer l'histoire sociale au musée grâce à la mise au point d'une muséographie innovante. Il utilise pour cela

1. Rivière remplissait un rôle de conservateur même si, sur le plan administratif, il n'en avait pas encore la position. En 1937, il est cependant nommé conservateur du MNATP. La profession de conservateur de musée, dans les années 1920 n'était encore pas bien définie.

2. Voir à ce sujet la thèse de Molis, K. (2019). *Kuratorische Subjekte? Praktiken der Subjektivierung in der Aus- und Weiterbildung im Kunstbetrieb*. Bielefeld : transcript.

3. Voir sur ce point l'ouvrage dirigé par Delpuech, A. ; Laurière, C. ; & Peltier-Caroff, C. (2017). *Les années folles de l'ethnologie – Trocadéro 28-37*. Paris : Edition du Muséum d'histoire naturelle.

4. Segalen, M. (2005). *Vie d'un musée 1937-2005*, Paris : Stock.

dans la galerie culturelle diverses formes de scénographie : les séquences et les unités écologiques. Je ne peux développer cela davantage mais voudrais attirer l'attention sur le fait qu'il s'agit là d'un concept muséographique globalisant, basé sur une sélection très rigoureuse. Comment choisit-on l'objet significatif ? Les critères de Rivière sont : « seule condition, les objets doivent être typiques, largement diffusés et fonctionnels, donc « beaux » ». Rivière trouve aussi une place pour d'autres objets dans la galerie d'étude. Car il décide dès 1929 de consacrer une partie du musée aux experts, à côté de celle qui est destinée au grand public¹. Mais cette distinction est aujourd'hui dépassée et c'est ainsi que sont plutôt créées des réserves visitables. Ainsi, le MuCEM de Marseille, en disposant d'un Centre de conservation et de ressources donnant accès aux collections, renoue avec le projet de Rivière. La galerie d'étude du MNATP utilise déjà des moyens audiovisuels, ce qui pour moi relève de la décision d'un conservateur visionnaire.

De mon point de vue, Rivière constate très tôt que des collaborations interdisciplinaires, pendant la conception de l'exposition, sont fructueuses et ouvrent de nouvelles perspectives. Pour la galerie d'étude du MNATP, Rivière se base sur un scénario dont il confie l'écriture à Claude Lévi Strauss. Pendant mes recherches, j'interprète cela plutôt comme une faiblesse, estimant qu'il a surtout besoin d'une caution scientifique. Aujourd'hui, je pense que cette façon de procéder, en recherchant la collaboration d'experts de disciplines diverses, est une stratégie intelligente². Or, cette conception de la muséographie ne permet pas de témoigner de la polysémie des objets, chacun ayant un rôle précis à jouer dans l'unité d'exposition où il est placé. Aujourd'hui, je considère cela comme une faiblesse. Il est vrai, comme le rappelle André Desvallées qu'il dit de la galerie culturelle du MNATP, lorsqu'il en achève l'installation en 1975, qu'il faudra la reconcevoir dans une dizaine d'années³. Le mobilier muséographique conçu pourtant pour être mobile est cependant demeuré fixe.

Avec le recul, le MNATP n'est pas un succès. La construction du nouveau bâtiment du musée a duré très longtemps et sa conception, à plus d'un égard, vieillit très vite. Peu de temps après l'ouverture des deux galeries, en 1972 et 1975, le musée apparaît à certains comme un mausolée de la France rurale. Très peu nombreux, au cours des années 1990, sont ceux qui prennent part aux échanges qui se succèdent alors pour décider de la destinée du musée⁴. Tous admettent

1. Voir Gorgus, N. (2003). *Le Magicien des Vitrines*, Paris : Editions MSH, p. 46.

2. Un autre exemple : au concept muséographique de la galerie culturelle, s'ajoute un autre concept, celui de « la chaîne opératoire », dû à l'ethnologue et préhistorien André Leroi-Gourhan qui recense et classe les techniques à partir de l'évolution biologique et sociale. Cette notion recouvre l'ensemble des opérations techniques successives nécessaires à la transformation d'une matière première en produit fini.

3. Segalen, M. (2019). *Le Musée national des arts et traditions populaires, 1936-2005. Récit d'un brillant fiasco. Deuxième partie : Chronique d'une mort annoncée (1980-2005)*. *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, IIAC-LAHIC, UMR 8177.

4. Duclos, J-C. (2005). Depuis Rivière..., *Le Monde alpin et rhodanien*, 1-4, Grenoble, Musée dauphinois, pp. 139-150.

finaleme nt la décision politique de fermer le MNATP en 2005 et d'en déménager les collections à Marseille au profit d'un nouveau projet.

Transmission écrite et orale

A-t-on besoin de la transmission écrite du concepteur pour connaître l'histoire du musée qu'il réalise ? Rivière ne laisse lui-même que peu de témoignages écrits. Ce sont ses collègues et amis qui, après sa mort, publient son cours de muséologie¹. Je comprends, depuis lors, que Rivière ait écrit alors assez peu en raison du peu de temps dont il disposait. Il laisse pourtant quantités d'introductions et de préface dans un grand nombre de publications internationales et de catalogues de musées et d'expositions. Mais qu'en est-il des innombrables séminaires et journées d'étude qu'il dirige ou auxquels il participe, notamment dans le cadre de l'ICOM, pour l'UNESCO ? Au fil des années, Rivière constitue un immense réseau international, productif d'échanges intenses à de nombreux niveaux. Rivière en noue les premiers contacts dès les années 1920, tandis qu'il se rend dans de nombreux musées européens et américains pour connaître leurs méthodes de travail et s'en inspirer. Il s'agit donc d'un transfert de savoirs qui dans les deux directions est difficile à apprécier. Cela étant, Rivière témoigne de la conscience d'avoir toujours une mission à mener. Quelle que soit la situation, informelle ou professionnelle, il tient à faire profiter de son expertise et à partager sa façon de concevoir la muséologie. Se pose alors la question de savoir sous quelle forme il le fait : de façon autoritaire, sur un pied d'égalité, avec qui, dans le cadre d'un véritable échange ? Il y a sans doute là matière pour une nouvelle recherche !

En supposant qu'il soit autoritaire, j'ai toujours été étonnée, dans mes recherches de constater que ceux avec lesquels il échange le ressentent comme un grand enrichissement, même s'il s'agit d'une brève rencontre. Parmi ceux nombreux qui en témoignent, je citerai notamment Jean-Claude Duclos qui affirme : « J'ai appris la muséographie auprès de Georges Henri Rivière »². Les nombreuses expériences qu'il partage avec lui dans le cadre de la réalisation du Musée camarguais, au cours des années 1970, lui servent ensuite dans ses réalisations au Musée dauphinois.

Ecomuséologie, nouvelle muséologie, sociomuséologie

Comment le musée peut-il refléter les intérêts d'une population et pas seulement ceux de son élite ? Comment peut-il parvenir à dialoguer équitablement avec tous ? Comment cette institution peut-elle être véritablement démocratisée ? Le souhait, dans les années 1960, de créer un musée pour un plus large public,

1. Weis, H. (dir.). (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière, cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris : Dunod.

2. Duclos, J-C. (2018). Des « arts et traditions populaires » à l'écomusée, antinomie ou évolution ? in : *Georges Henri Rivière et le musée d'arts populaires : Héritages et remises en cause en Méditerranée*. A paraître dans les actes du colloque du 13 décembre 2018 au MuCEM.

basé sur la prise en compte des intérêts et la participation de tous, est alors un phénomène général, observé dans de nombreux musées à travers le monde. Au cours de la décennie suivante, au cours de plusieurs journées d'étude internationales, organisées notamment par l'ICOM et l'UNESCO, les muséologues échangent sur les transformations que doit connaître le musée. Comment peut-il s'adresser à toutes les composantes de la société, refléter leur vision et leurs questionnements et permettre à l'ensemble de la population de prendre part activement à la constitution de son patrimoine commun ?

Au travers de son rôle international, Rivière prend part aux côtés d'autres acteurs, tel Hugues de Varine qui lui succède à la direction de l'ICOM, pour réfléchir à une nouvelle conception du musée qui ne se réfère pas seulement à une collection mais appréhende la situation d'une population et du territoire où elle vit. En France, les discussions tournent autour de la mise au point du concept d'écomusée. La plupart de ses applications privilégient, non pas la collection, mais le territoire de vie d'une population¹. Mais à la différence du musée « normal », ces expériences s'inscrivent difficilement dans la durée. Une fois mises en œuvre, il arrive que leur public se raréfie ainsi qu'Octave Debary l'observe dans son enquête sur l'Écomusée du Creusot². Il semble alors que le processus de remémoration d'un patrimoine commun activé par le musée, comprenne aussi celui de l'oubli. Cette évolution est souvent interprétée comme le signe d'un échec, mais je pense que mémoire et oubli constituent les faces d'une même médaille. Quoi qu'il en soit, repenser le musée a pour effet, en France aussi, de remettre en cause les structures rigides, soumises à l'autorité centrale. Aussi ne peut-on plus, en France et depuis 1991, parler du musée sans y inclure aussi les « musées de société »³.

Aujourd'hui, ces concepts, discutés sous les noms de *New Museology* ou *Sociomuseology* sont mis à profit dans de nouveaux projets comme au Canada, au Brésil ou au Portugal. Il s'agit toujours d'élargir le concept de patrimoine commun et de le partager activement avec toutes les composantes de la société⁴.

1. Voir Desvallées, A. (1992). *Vagues - Une anthologie de la nouvelle muséologie*. 1-2, Tome 1, Macon et Savigny-le-Temple : W et M.N.E.S., pp. 15-39, voir p. 16 et suivantes.

² Debary, O. (2002). *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris : Editions du CTHS; Chaumier, S. (2003). *Des musées en quête d'identité*, Paris : L'Harmattan.

³ Barroso, E. ; & Vaillant, E. (éd.). (1993). *Musées et sociétés. Actes du colloque national Musées et sociétés*. Mulhouse – Ungersheim, juin 1991. Répertoire analytique des musées. Bilans et projets 1980 – 1993. Paris Direction des musées de France.

⁴ Au départ, il y eut la table ronde de Santiago du Chili portant sur le rôle du musée en Amérique latine et qui fut organisée par l'UNESCO en mai-juin 1972 ; auparavant, en 1969, eut lieu au Bedford Lincoln Neighbourhood Museum of Brooklyn (MUSE) un séminaire sur le Neighbourhood Museum, auquel John Kinard participa, lequel, dès 1967, avait fondé le Neighbourhood Museum à Washington dans le quartier d'Anacostia. L'anthologie *Vagues* (voir ci-haut) donne une idée des différents courants internationaux.

Conclusion

La démarche de Rivière se caractérise toujours par son non-conformisme. Il avance, ainsi qu'André Desvallées le dit, avec l'ouverture d'esprit d'un autodidacte mais a peu de chances de se faire entendre, dans un monde où les distinctions scientifiques et les titres ont une grande importance. Dans les musées qui cherchent à élargir leur public, ces particularités sont justement des avantages.

La réflexion la plus intéressante qui soit sur la muséologie de Rivière est à mon avis celle de Laurent Le Bon qui reprend une présentation de la vitrine de la transhumance de l'ancien MNATP dans l'exposition « Chefs d'œuvre ? » du Centre Georges Pompidou de Metz en 2010, aux côtés de la série de photos « Graffiti » de Brassäi et de la collection de masques d'André Breton¹. Rivière conçoit une première fois en 1962 cette présentation dans l'exposition temporaire « Bergers de France » pour évoquer la pratique de la transhumance au début du XX^e siècle et la reprend sous une forme un peu différente en 1975 dans la galerie culturelle du MNATP. A Metz, sont aussi présentées des scénographies et des éléments des collections ethnographiques. En 2017, la séquence appelée « Du berceau à la tombe » est reprise dans l'exposition « Diorama », à Paris et Francfort. Rivière fait alors définitivement partie du patrimoine culturel français avant que le Mucem ne lui consacre en 2018 une exposition entière².

Revenons aux deux questions que je pose au début de mon exposé : que demeure-t-il de sa muséologie d'avant-garde ? Comment d'un point de vue actuel Rivière s'inscrit-il dans l'histoire de la muséologie ? Les réponses ne sont pas faciles à donner. Je pense, selon la façon de les aborder, qu'on peut y donner des réponses différentes. Voici mes propositions :

La muséologie d'avant-garde est devenue une partie du bien commun de ceux qui créent le musée comme de ceux à qui il est destiné, tout comme les mouvements d'avant-garde de l'art, comme par exemple le surréalisme, font maintenant partie de l'histoire de l'art et permettent aux artistes contemporains de l'ère digitale de s'orienter. La muséologie d'avant-garde a de même trouvé sa place dans la recherche, l'enseignement et la médiation, en tant que pratique et discipline scientifique, adaptée au traitement des questions d'actualité.

Initiateur d'une muséologie d'avant-garde, Georges Henri Rivière occupe désormais l'une des premières places dans l'histoire européenne de la muséologie. Avec ses angles de vue pour le moins inhabituels, il ouvert une ère nouvelle, celle du musée moderne.

1. Le Bon, L. (éd.) (2010). *Chefs-d'œuvre ? Catalogue d'exposition*. Metz : Centre Pompidou; Le Bon, L. ; Dohm, K. ; Garnier, C., & Ostende, F. ; (éd.). (2017). *Dioramas*. Paris : Flammarion.

2. Viatte, G. ; & Calafat, M-C. (éd.) (2018) . *George-Henri Rivière - Voir, c'est comprendre*. (2018). Exposition 14.11.18-04.03.19, Mucem, Marseille. Paris : Réunion des Musées nationaux.

De Jean Gabus à Jacques Hainard, les paradoxes d'une rupture

Bernard Knodel

Durant la deuxième moitié du XX^e siècle, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel a connu une renommée dépassant largement les frontières cantonales et nationales. Une telle réputation peut paraître surprenante pour une modeste institution municipale. C'est à partir de 1955, date de l'inauguration du « Musée dynamique », bâtiment spécifiquement dédié à l'organisation des expositions temporaires, que l'institution se distingue. Cet espace permet en effet de développer une politique expographique ambitieuse qui caractérise rapidement le Musée neuchâtelois. Deux grandes tendances successives, habituellement rattachées au courant de la Nouvelle muséologie¹, mais aux positionnements théoriques et aux pratiques distinctes, se dessinent alors : la conception du « Musée spectacle » développée dans les années 1950 fait place, à partir des années 1980, à la « muséologie de la rupture ». Chacune de ces tendances s'incarne dans les personnalités des conservateurs-directeurs qui en ont posé les bases : Jean Gabus (1908-1992) et Jacques Hainard (1943-). Si le MEN est aujourd'hui surtout associé au charisme du chantre de la « muséologie de la rupture », on connaît moins l'apport considérable de son prédécesseur, qui a été relégué dans l'ombre.

L'objet de cet article n'est pas de revenir sur les définitions, les caractéristiques et les évolutions de ces pratiques muséographiques. Il s'agit plutôt de se pencher sur le rôle des acteurs du Musée en se demandant dans quelle mesure Jacques Hainard, lorsqu'il prône une « muséologie de la rupture », souhaite précisément *rompre* avec la pratique expographique et le positionnement théorique de Jean Gabus. Cette interrogation amène à distinguer non seulement les écarts, mais également les indices d'une continuité entre ces deux tendances, la seconde apparaissant finalement moins comme une révolution que comme une évolution. En 2005, abordant ce qu'il définit comme la « manière du MEN » — qu'il fait débiter avec le départ de Jean Gabus —, Marc-Olivier Gonseth² observe en effet : « Mais en prenant un peu de distance et en considérant les différences sur une plus longue période, il apparaît clairement qu'une transformation radicale a bel et bien eu lieu sur le plan expographique mais qu'elle s'est faite sans rupture claire, par alternance de paliers marquants et d'avancées notoires, voire

1. Jacques Hainard se distancie de ce qu'il nomme les « nouvelles muséologies » qui « prennent en compte de manière différente l'objet, le bâtiment et le public, l'accent étant mis sur le rôle prépondérant que doit jouer la population d'un territoire. » Il définit plutôt sa propre pratique comme une « muséologie traditionnelle repensée » (Voir Hainard, J. (1986). Pour une muséologie de la rupture, Dans *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, 37, pp. 273-274.

2. Marc-Olivier Gonseth est conservateur adjoint au MEN de 1992 à 2006 puis, au départ de Jacques Hainard, devient conservateur-directeur du MEN de 2006 à 2018.

par des retours décalés à des formes antérieures. » Il commente fort à propos : « Intéressant paradoxe d'une "muséologie de la rupture" »¹. Cette contribution se propose donc de revenir sur le personnage de Jean Gabus, à travers le regard ambigu que Jacques Hainard a posé sur le travail et l'influence de son prédécesseur. Sans nier le positionnement et l'approche radicalement différents de Jean Gabus et de Jacques Hainard, il s'agit plutôt de nuancer la perception d'un changement brutal induit par la « muséologie de la rupture », en recontextualisant son émergence.

Du « Musée spectacle » à la « muséologie de la rupture »

Jean Gabus prend la direction du Musée d'ethnographie à la suite de Théodore Delachaux en 1945. Il met alors en œuvre le système de « Musée spectacle » qui repose sur un dispositif ternaire : le « Musée dynamique » pour les expositions temporaires et itinérantes, le « Magasin », lieu de conservation et d'études des collections, et le « Musée statique » situé dans la Villa de Pury, destiné à présenter « les meilleures pièces » des collections. Il énonce sa conception du Musée dans deux articles parus en 1965 dans *Museum*, la revue de l'UNESCO, sous le titre « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques » puis la reprend et la développe dans l'ouvrage *L'objet témoin, les références d'une civilisation par l'objet* publié en 1975.

Parallèlement à son poste de conservateur du Musée d'ethnographie, Jean Gabus assume également la direction de l'Institut d'ethnologie jusqu'en 1976, date à laquelle Pierre Centlivres lui succède dans cette fonction. En 1973, Jean Gabus engage comme chef de travaux Jacques Hainard auquel il confie notamment la responsabilité de la bibliothèque partagée entre les deux institutions. Le 31 octobre 1978, après avoir dirigé pendant trente-trois années le Musée, il part officiellement à la retraite, non sans avoir recommandé au directeur des affaires culturelles de la ville de Neuchâtel, Jean Cavadini, de choisir Jacques Hainard comme successeur².

Devant les difficultés financières de la Ville, les autorités communales optent pour une solution transitoire : Cilette Keller, conservatrice adjointe de Jean Gabus depuis 1968, assure l'intérim. De plus, afin de limiter la charge financière du Musée pour la Ville, les autorités communales proposent au canton de partager à parts égales le poste de directeur du Musée. Elles envisagent donc de ne repourvoir qu'un demi-poste à la direction du Musée, l'autre demi-poste devant être assumé par l'Université cantonale. Dans la même perspective, et pour éviter les dépassements de budget récurrents des années précédentes, l'exposition annuelle est maintenue mais conçue en collaboration avec l'Institut

1. Gonseth, M-O. (2005). Un atelier expographique, dans Gonseth, M-O., Hainard, J. & Kaehr, R. (éds.) *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2005, p. 376 et p. 394.

2. Copie de lettre de Jean Gabus à Jean Cavadini, le 4 octobre 1978. Archives MEN.

d'ethnologie dirigé par Pierre Centlivres¹. Elle est codirigée par Jacques Hainard, toujours chef de travaux à l'Institut.

La période d'intérim dure jusqu'au 1er octobre 1980, date à laquelle Jacques Hainard entre en fonction comme directeur du Musée. Au cours de son mandat, il développe avec son équipe une pratique expographique qui prône la « polysémie » de l'objet tout en abordant des thématiques variées avec une liberté de ton radicale, destinée à favoriser le questionnement du visiteur. Conçue comme réflexive, cette pratique se livre, au travers des expositions et des publications qui les accompagnent, à une déconstruction de l'institution muséale en interrogeant ses fondements, ses missions, ses pratiques, ses langages, mais aussi les matériaux et les outils de sa démarche. Le terme de « muséologie de la rupture » qui la qualifie est initialement le titre programmatique d'un court article paru en 1986 dans lequel Jacques Hainard présente certains éléments principaux de sa vision expographique. Il y explique souhaiter rompre avec une « muséologie traditionnelle, celle qui consiste à présenter aux visiteurs des objets rares et précieux », dont il dénonce les travers : « Délectation, rencontre intime avec l'art, émotion, respect mystique, rêve et évasion sont quelques-unes des caractéristiques consommatoires auxquelles font semblant de se soumettre la plupart des visiteurs. Ainsi la connaissance peut être parfaitement évacuée². » Cet ensemble de caractéristiques n'est pas sans rappeler, nous le verrons, les termes qu'il emploie lorsqu'il évoque les pratiques de Jean Gabus.

Le musée d'ethnographie : « le plus pervers des musées »

Dans la perspective universaliste de l'après-guerre prônée par l'UNESCO, l'institution muséale est perçue comme un moyen de communication et de meilleure compréhension entre les nations et les cultures, « indispensable à la paix mondiale »³. Fidèle à cette idéologie, Jean Gabus défend la valeur éducative et sociale du musée. Il la véhicule même en tant qu'expert de l'UNESCO, rôle qu'il assume à de multiples reprises au cours de sa carrière parallèlement à la direction du Musée d'ethnographie et de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel. En 1985, abordant la thématique du Musée dans l'exposition temporaire annuelle *Temps perdu, temps retrouvé : du côté de l'ethno* (01.06.1985 - 05.01.1986), Jacques Hainard propose une vision diamétralement opposée à cette perception humaniste. Dans le livre qui accompagne l'exposition, il interroge radicalement :

« Dans cette perspective, le musée d'ethnographie, conservateur du patrimoine des autres, n'est-il pas le plus pervers des musées ? Vouloir présenter des objets et faire croire que l'on voit, que l'on comprend les habitants étudiés, faire des expositions intitulées *Les Touareg* ; *Les Es-*

1. *Être nomade aujourd'hui* (23.06.1979 - 31.12.1979)

2. Hainard, J. (1986). Pour une muséologie de la rupture. Dans *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, 37, p. 274.

3. *Museum*, I, 1/2, 1948, p. 1. [Dédicace de Julian Huxley, directeur général de l'UNESCO].

quimaux, hier... aujourd'hui ; Indiens d'Amazonie-Brésil ; n'est-ce pas là une gageure insoutenable ? »¹

Les expositions citées ne sont pas choisies au hasard. La dernière, *Indiens d'Amazonie-Brésil*, est une exposition qui s'est tenue au Musée d'ethnographie de Genève en 1971 sous la direction d'André Jeanneret et dont le commissariat était assuré par le conservateur du département Amérique Daniel Schoepf². Tous deux avaient été les étudiants et assistants de Jean Gabus à Neuchâtel. Les deux autres titres mentionnés sont ceux de deux expositions majeures de Jean Gabus, consacrées aux aires géographiques qui formaient les terrains de prédilection du conservateur : « les déserts de sable et de glace »³. L'exposition *Les Touareg* (13.06.1971 - 31.12.1971) fait le bilan des dix missions précédemment organisées par Jean Gabus dans le Sahara de 1942 à 1961 et constitue sa dernière exposition temporaire sur cette région du monde. L'exposition *Les Esquimaux hier ... aujourd'hui* (04.07.1976 - 31.12.1976) aborde quant à elle les changements profonds de modes de vie qu'ont connus les populations de l'ouest de la baie d'Hudson entre sa mission ethnographique de 1938-1939, et son séjour pour préparer l'exposition en 1976.

Dans cette critique du musée d'ethnographie et de son lien avec la discipline ethnologique, c'est bien le système muséal construit par Jean Gabus qui est ciblé. En effet, ce dernier affirme :

« il faut bien, sur le terrain et en "collectant", penser à l'exposition, à son contexte, aux exigences de chaque objet, qui aura besoin de nombreux éléments pour sa présentation : milieu (matière première), explication technique (outil, procédé, geste technique), explication fonctionnelle (économie, vie sociale, rituel) et, si possible, explication historique. Aucun objet n'est gratuit. »⁴

Ce continuum qui va des collectes de matériaux et de documentation sur le terrain jusqu'à leur présentation et leur reconstitution dans les salles du Musée est précisément contesté par Jacques Hainard. La prétendue objectivité ou scientificité entretenue par la méthode ethnographique et expographique de Jean Gabus est dénoncée comme une « supercherie » et catégoriquement rejetée :

1. Hainard, J. (1985). La tentation d'exposer. Dans Hainard, J. & Kaehr, R. , (éds.). *Temps perdu, temps retrouvé - Voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 159.

2. André Jeanneret est directeur du Musée d'ethnographie de Genève de 1967 à 1980 et Daniel Schoepf conservateur du Département Amérique de ce même musée de 1969 à 2003. Le commissariat de l'exposition était assuré également par l'ethnologue René Fuerst.

3. Titres qui distinguent les deux parties d'un ouvrage inédit de Jean Gabus, *Petites histoires de désert* dont le MEN conserve le manuscrit.

4. Gabus, J. (1965). Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques. *Museum*, vol. XVIII, 1, p. 42.

« Présenter des sociétés humaines vivantes, sujet d'études de l'ethnographie, est un leurre : la saisie du présent est une impossibilité et dans cette perspective le musée ne peut être voué qu'à un travail de deuil. »¹

Exposition et ethnographie « à grand-papa »

Maniant habilement la rhétorique, Jacques Hainard résume, pour mieux l'attaquer, la pratique de Jean Gabus par une formule caricaturale, mais d'une redoutable efficacité, en la qualifiant de « à grand-papa ». Il enferme ainsi son prédécesseur dans une vision dépassée du Musée. En 1984, il définit l'exposition « à grand papa » comme celle « qui consiste à présenter les objets dans leurs plus beaux atours, en leur laissant leur liberté² ». Quinze ans plus tard, dans l'exposition *L'ethnographie en quatre étapes* qui prend place au premier étage de la Villa de Pury, Jacques Hainard reprend encore une fois la formule « à grand-papa » pour qualifier l'ethnologie de Jean Gabus. Dans la salle titrée « l'ethnographie classique » – qui était dénommée officieusement à l'interne « salle Gabus » – sont présentées des collections que celui-ci a rassemblées lors de ses terrains nord-africains dans une scénographie évoquant certaines de ses mises en scènes. Le texte affiché est sans équivoque : « Aujourd'hui coincés entre l'ethnologie à grand-papa et le regard réflexif et critique, les responsables des musées d'ethnographie tendent vers le discours esthétique ou se camouflent derrière le respect d'autrui pour étaler fragmentairement et sans recul les trésors des autres. » En caricaturant la pratique de son prédécesseur, Jacques Hainard fait de Jean Gabus un repoussoir pour mieux affirmer sa « rupture ». Pourtant, l'expographie de Jean Gabus ne se limite évidemment pas à une simple « présentation » d'objets juxtaposés, ni à prôner « l'esthétique dans l'exposition »³. Ainsi, il affirme en 1951 :

« Un des buts les plus importants de cette exposition temporaire [*i.e.* : *Les artisans au travail dans leur milieu, 1950-1952, Villa de Pury*] est la suppression, dans l'esprit du visiteur, du préjugé racial. [...] Notre exposition temporaire a eu l'ambition de ne pas se contenter d'aligner des objets morts, mais de se mettre au service d'une idée : le respect de l'individu. Ce n'est là peut-être qu'une ambition. »⁴

Même si certaines de ses expositions portent le titre d'« art »⁵, ce n'est pas en vue d'une appréhension esthétique des objets présentés « dans leurs plus beaux

1. Hainard, J. (1986). Pour une muséologie de la rupture. Dans *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, 37, p. 275.

2. Hainard, J. (1984). La revanche du conservateur. Dans Hainard, J., & Kaehr, R. (éds.). *Objet prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 183.

3. Hainard, J. (1985). La tentation d'exposer. Dans Hainard, J., & Kaehr, R. (éds.). *Temps perdu, temps retrouvé - Voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 157.

4. Gabus, J. (1951). L'exposition temporaire dans la vie d'un musée d'ethnographie, *Museum*, vol. IV, 3, pp. 170-178.

5. Par exemple, *Arts précolombiens* (7.10 - 30.12.1962), *Art nègre* (18.6 - 31.12.1967) ou *Roumanie*

atours ». Il s'agit « de créer un certain climat psychologique qui stimule, ou devrait stimuler, l'imagination, et permettre d'aller plus loin que l'objet, bien au-delà des murs-prisons de nos musées. »¹ La vocation pédagogique ou didactique des expositions est en effet toujours présente.

La « polysémie » de l'objet versus « l'objet témoin » : « esclavagiser » les objets

Dans la perspective défendue par Jean Gabus, la préoccupation constante est de rassembler les conditions pour permettre à l'objet de « témoigner ». En effet, de la pratique de terrain jusqu'à l'exposition, la totalité du système ethnographique et muséal est pour lui conditionnée par la conception de l'« objet témoin ». Empruntant ce terme à Jean Cocteau², Jean Gabus l'utilise à de multiples reprises tout au long de sa carrière dans des rapports ou des articles. Il le choisit même comme titre de son ouvrage de 1975 qui fait office à la fois de bilan et de manifeste de sa pratique muséographique. Il y affirme :

« Par "objet", nous entendons aussi bien une peinture, une sculpture, un fragment archéologique, un tissu copte, qu'un outil ou un ustensile ménager d'usage quotidien. [...] Ainsi chaque objet est un instant de la vie, s'inscrit dans une comptabilité rigoureuse, dont nous, gens de musée, devrions rendre compte. Cet objet n'est jamais dû au hasard ; il appartient à un mémorial. Il est un témoin de quelque chose et de quelqu'un : individu, technique, forme, fonction et le plus souvent de plusieurs choses à la fois, sinon toutes et cela à des degrés divers. »³

Selon Jean Gabus, l'ethnographe a donc pour mission, sur le terrain, non seulement de collecter les objets mais également d'enregistrer, de capter le réel par tous les moyens techniques à sa disposition. Il associe même à cette quête la démarche artistique, par exemple à travers une collaboration avec Hans Erni, considérant, comme l'a démontré Serge Reubi, que grâce à son talent et à sa subjectivité, celui-ci peut accéder à « l'essence des choses »⁴. Une fois au musée, dans l'exposition, le conservateur doit faire témoigner l'objet en préservant sa

trésors d'art (7.7.1968 - 5.1.1969)

1. Gabus, J. (1965). Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques, *Museum*, vol. XVIII, 1, p. 33.

2. « Dans le numéro de Noël 1960 de Plaisirs de France, consacré aux musées privés, Jean Cocteau écrivait : "Il y a des tableaux assassins. Je veux dire que, sans primauté visible, ils tuent ceux qui les environnent. De même, il existe des objets dont la puissance ne résulte pas de la seule beauté, mais des ondes qu'ils dégagent et qui leur assignent une place particulière d'objets-témoins. » Gabus, J. (1975). *L'objet témoin. Les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel : Ed. Ides et Calendes, p. 25.

³ Gabus, J. (1975). *L'objet témoin. Les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel : Ed. Ides et Calendes, p. 27.

4. Reubi, S. (2017). « La part du peintre. Photographie, peinture et ethnographie. Jean Gabus et Hans Erni en Mauritanie (1950-1951) ». Dans Lafontant Vallotton, C., & Blaser, J.-C. (éds.), *Transitions. La photographie dans le canton de Neuchâtel 1840-1970*, Neuchâtel: MAHN, Alphil, p. 105.

signification et en soulignant son pouvoir d'évocation. Pour que l'objet ne trahisse pas la vérité qu'il porte, le conservateur doit à son tour mettre à son service les moyens nécessaires : les artifices scénographiques, graphiques, audiovisuels et didactiques de l'espace d'exposition, ainsi que l'ensemble des matériaux récoltés et enregistrés sur le terrain. Rendre un objet témoin intelligible est donc pour Jean Gabus une voie d'accès à la compréhension de l'homme.

Jacques Hainard prend précisément le contre-pied de cette conception. Donnant un tout autre rôle aux objets, il défend une vision radicale de l'exposition

« qui va les contraindre, les limiter dans leur arrogance à prétendre qu'ils sont quelque chose. Le conservateur les fera signifier à sa guise, en les "esclavagisant", en les manipulant, en les rendant modestes et soumis, en les traitant tous sur le même pied, les beaux comme les laids, les précieux comme les riens-du-tout, les prestigieux comme les humbles et, pourquoi pas, les faux comme les vrais. »¹

Dans le livre qui accompagne en 1989 l'exposition *Le Salon de l'ethnographie*, il précise même : « L'objet-témoin n'existe pas pour nous, tout comme l'objet-vérité »². Jacques Hainard affirme ainsi la liberté totale du conservateur face à un prétendu sens ou une essence de l'objet qu'il serait susceptible de révéler ou de souligner, mais, surtout, qu'il devrait respecter. En « esclavagisant » l'objet, le conservateur construit délibérément le sens qu'il souhaite lui donner. Maniant l'irrévérence, la manipulation, le décalage, l'ironie et l'humour, l'exposition questionne le visiteur et pousse sa réflexion. Elle devient une voie d'accès au relativisme culturel : « Une muséologie de la rupture offre à tous ceux qui regardent les objets la possibilité d'investir leur savoir et d'être incités par irradiation à la relativisation. »³

Un événement, enfin, est symptomatique de cette rupture. En 1985, Jacques Hainard démonte la « salle Mauritanie », installée par Jean Gabus en 1954 au rez-de-chaussée de la Villa de Pury, pour y aménager la Cafétéria du Musée. Jean Gabus envisageait cette salle comme un manifeste de la conception de l'objet témoin et, également, comme l'aboutissement de sa collaboration avec Hans Erni. Les objets récoltés sur le terrain par Jean Gabus lors de la mission ethnographique de 1950-1951 en Mauritanie étaient exposés dans la vitrine basse. Au-dessus, les peintures murales réalisées par l'artiste d'après les croquis effectués sur le terrain recontextualisaient et explicitaient l'usage des objets présentés conformément au précepte affirmé par Jean Gabus : « La tâche du peintre consistait à sauvegarder la vie de l'objet sur le mur, à lui restituer son

1. Hainard, J. (1984). La revanche du conservateur. Dans Hainard, J., & Kaehr, R. (éds.). *Objet prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 184.

2. Hainard, J. (1989). Objets en dérive pour « Le Salon de l'ethnographie ». Dans Hainard, J., Kaehr, R., & Sabelli, F. (éds.). *Le Salon de l'ethnographie*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 19.

3. Hainard, J. (1986). Pour une muséologie de la rupture. Dans *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, 37, pp. 273-274.

cadre, sa valeur humaine. »¹ Dans un angle de la salle se trouvait une sélection de photographies de Jean Gabus et des études et croquis de Hans Erni qui documentaient cette même réalité de terrain. Un audioguide mis à la disposition du visiteur complétait le dispositif. Après l'intervention de Jacques Hainard au milieu des années 80, Jean Gabus mobilise en vain l'ensemble de ses relations dans le monde politique pour tenter de faire valoir sa position et faire reconstruire la salle, tout en reconnaissant « les qualités d'organisateur, de créativité, le sens des relations publiques » de son successeur.

Jean Gabus : le maître inimitable

Malgré cette volonté affichée de rupture, de nombreux points communs et éléments de continuité se dessinent en effet entre les conceptions et pratiques de Jean Gabus et celles de Jacques Hainard. En 1989, celui-ci reconnaît : « Façonné à l'école de Gabus, il nous était impossible d'imiter le maître inimitable et pourtant l'esprit, malgré l'incroyable différence de lecture des expositions, a perduré. »²

De fait, certains éléments qui deviennent emblématiques de la « muséologie de la rupture » sont en germe dans la pratique de Jean Gabus. Au cours de ses missions ethnographiques sur le terrain, il s'intéresse aux objets du quotidien, aux objets de la banalité ou aux objets industriels, telles des sandales en plastique fabriquées au Japon et collectées en 1960 à Oualata en Mauritanie (n° d'inventaire MEN 60.1.132.a-b), ou quatre boîtes de teinture en poudre de la marque anglaise Parrot brand, collectées à In-Gall au Niger en 1971 au cours de la Mission Cure Salée (n° d'inventaire 71.6.153-71.6.156). Avant les années 1980, les exemples sont déjà nombreux dans les collections du Musée d'ethnographie et s'inscrivent dans un intérêt pour l'objet banal préconisé dès 1931 dans les fameuses *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*³ :

« Les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation. Une boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus humbles et les plus méprisées. »

Jean Gabus documente ces objets au même titre que l'ensemble de la culture matérielle, notamment par la photographie qu'il pratique régulièrement. L'intérêt pour la contemporanéité, qui sera l'une des caractéristiques des expositions développées par Jacques Hainard, est donc présent chez Gabus, non seulement dans sa pratique d'ethnographe, mais également dans ses expositions. Les titres

1. Gabus, J. (1955). *Les fresques de Hans Erni ou la part du peintre en ethnographie*. Neuchâtel : La Baconnière, p. 38.

2. Hainard, J. (1989.) Objets en dérive pour «Le Salon de l'ethnographie». Dans Hainard, J., Kaehr, R., & Sabelli, F. (éds). *Le Salon de l'ethnographie*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 17.

3. Anonyme. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'ethnographie et Mission scientifique Dakar-Djibouti, 1931.

de certaines d'entre elles sont éloquentes : *Brésil : de la plume au gratte-ciel* (20.11.1955 - 28.02.1956) ; *A quoi jouent les enfants du monde ?* (17.05.1959 - 31.12.1959) ou *Les Esquimaux hier ... aujourd'hui* (04.07.1976 - 31.12.1976). Dans cette dernière, il juxtapose par exemple un scooter des neiges emprunté au Canada à un traîneau à chiens collecté en 1938, devant une illustration de l'artiste inuit Allootook Ipellie.

Pour sa part, Jacques Hainard s'intéresse non seulement aux objets banals et contemporains, mais aussi et surtout à la société qui l'entoure. Cette focalisation est déjà présente en 1979 dans l'exposition *Être nomade aujourd'hui*, dans laquelle se perçoit l'influence de Pierre Centlivres qui la codirige et qui, dans son enseignement à l'Université, aborde une ethnologie du proche. Puis elle prend progressivement une importance majeure. En octobre 1980, dans une pleine page d'un journal local, intitulée « Avec le nouveau conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel » et consacrée aux ambitions et à la ligne que souhaite défendre Jacques Hainard, la journaliste indique :

« C'est donc une interrogation à tous les niveaux qui serait souhaitée pour une meilleure connaissance et une autre approche de la vie quotidienne. La position de M. Jacques Hainard n'en devient dès lors que plus explicite quand il affirme : -Tout en restant ouvert à toutes les sociétés extra-européennes, nous réfléchissons toujours sur notre condition d'Occidentaux, de Neuchâtelois. »¹

Là aussi, on sent déjà poindre ce déplacement de focale chez Jean Gabus qui lui s'intéresse à la société occidentale contemporaine et, qui, dans une bien moindre mesure, la met en scène dans ses expositions. La plupart du temps, il en extrait des éléments pour démontrer l'universalité des thématiques abordées, comme par exemple dans les expositions *A quoi jouent les enfants du monde ?* (17.05.1959 - 31.12.1959) *Parures et bijoux dans le monde* (18.06.1961 - 31.12.1961) *La main de l'homme* (23.06.1963 - 31.12.1963) *Musique et sociétés* (12.06.1977 - 31.12.1977) ou *L'homme de l'outil* (18.06.1978 - 31.12.1978). En revanche, à quelques rares exceptions près, cet intérêt n'implique pas encore l'entrée dans les collections muséales des quelques objets présentés, comme ce sera le cas de manière plus systématique à partir de l'exposition *Objets prétextes, objets manipulés* en 1984. Pour aborder la société contemporaine, Jean Gabus exploite plutôt de manière prépondérante le pouvoir documentaire et l'apparente objectivité qu'offre la photographie. Ainsi dans *La main de l'homme*, il expose une série de photographies réalisées à Paris et à Zurich présentant des mains de passants.

1. Joliat, M. (1980). Avec le nouveau conservateur du Musée d'ethnographie. *FAN, Feuille d'avis de Neuchâtel, L'Express* 250, 27 octobre, p. 11.

Entre tentation d'exposer et expérimentation expographique

Sous des formes et dans des buts différents, les deux directeurs successifs mettent enfin l'exposition au cœur de leur approche muséale. Dans son article « La tentation d'exposer », Jacques Hainard réserve même un paragraphe à Jean Gabus, reconnaissant :

« Même si apparemment nous n'avons pas l'air de suivre la ligne muséographique tracée par notre prédécesseur, nous n'en avons pas moins subi son influence, ne serait-ce que dans cette fameuse et terrible nécessité : la tentation d'exposer. »¹

Comme le terme de « Musée spectacle » l'indique, Jean Gabus fait déjà de l'exposition l'élément central de sa conception muséale. Cet intérêt est perceptible dans tous les secteurs du musée, jusque dans le « Magasin », dépôt conçu comme visitable, et dans lequel le mobilier dessiné par l'architecte ensemblier zurichois Robert Strub privilégie l'accessibilité visuelle des objets des collections au travers de vitrines et de panneaux pivotants. Mais c'est principalement le « Musée dynamique » qui incarne cette attention pour l'exposition. Le bâtiment, construit en 1955 par les architectes Jean-Pierre et Renaud de Bosset avec la collaboration d'Henri Lenzen, est en effet conçu comme un espace vide, le plus modulable et flexible possible, réalisé « pour les expositions temporaires ou itinérantes, un peu à la manière d'une scène de théâtre. »². En 1975, dans *L'objet témoin*, Jean Gabus fait le bilan des expositions organisées dans le « Musée dynamique », en évoquant ses « Principes esthétiques et didactiques » : « Il ne s'agit nullement de principes rigides en matière muséographique, mais plutôt de recherches et d'essais pendant une vingtaine d'années au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, presque en laboratoire, car la salle des expositions temporaires fut conçue et construite dans un but expérimental. » Grâce à cet espace lui étant spécifiquement dédié, cette expérimentation s'est prolongée sous la direction de Jacques Hainard au rythme maintenu d'une exposition temporaire annuelle. Marc-Olivier Gonseth affirme ainsi en 2005 dans son article « L'atelier expographique » :

« La principale caractéristique de l'équipe en place au MEN depuis plus de vingt ans est d'avoir considéré chaque exposition comme un terrain d'expérimentation muséographique, d'avoir à chaque fois déplacé la focale et réinvesti les acquis dans de nouvelles directions. »³

1. Hainard, J. (1985). La tentation d'exposer. Dans Hainard, J. & Kaehr, R., (éds.). *Temps perdu, temps retrouvé - Voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 157.

2. Gabus, J. (1965). Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques, *Museum*, vol. 18, 1, p. 40.

3. Gonseth, M-O. (2005). Un atelier expographique. Dans Gonseth M-O., Hainard, J., & Kaehr, R. (éds.) *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, p. 375.

A travers la conception d'expositions, Jean Gabus et Jacques Hainard partagent également une même vision autoritaire de la figure du conservateur : ils envisagent leur rôle comme celui d'auteur et s'identifient comme tels. Jacques Hainard revendique « la toute-puissance du conservateur », ajoutant : « une exposition ne se confie pas à n'importe qui. L'architecte, le plasticien, le designer – et j'en passe – doivent être au service du conservateur qui dirige l'opération de A à Z »¹. Toutefois, tous deux se rendent aussi à l'évidence en admettant que la réalisation d'une exposition implique un travail collectif. Chacun porte une grande attention à la mise en scène de l'exposition tout en s'inspirant des autres modes de (re)présentations : du cinéma et de la télévision jusqu'aux marchés et aux boutiques. Parmi celles-ci, le théâtre reste une source d'inspiration primordiale, qui implique une relation étroite entre conservateurs et décorateurs ou scénographes. L'examen et la comparaison des images des dernières expositions de Jean Gabus et des premières de Jacques Hainard révèlent une parenté formelle évidente dans la réalisation matérielle de l'exposition. Celle-ci n'est bien entendu pas le fruit du hasard. En effet, Jacques Hainard conserve les mêmes collaborateurs que ceux de Jean Gabus, au premier rang desquels son chef décorateur. Présent dès 1955 lors de l'ouverture du « Musée dynamique », Walter Hugentobler (1919-2007) reste jusqu'en 1984, date à laquelle il part à la retraite et laisse sa place à son assistant Jean-Pierre Zaugg (1928-2012). Chef décorateur des quatre premières expositions réalisées sous la direction de Jacques Hainard, Walter Hugentobler reprend quelques-uns des artifices scénographiques des expositions de Jean Gabus : emploi des vitrines hautes dessinées par Robert Strub en 1955, peinture monumentale sur le mur intérieur de la salle, reconstitution de scènes à la manière des dioramas... Ces éléments disparaissent progressivement pour être quasiment abandonnés à partir de 1984. Ils laissent alors la place à des expositions de plus en plus immersives où les éléments de décor et les artifices de présentation muséale (vitrines, panneaux, cimaises...) sont intégrés au propos de l'exposition, contribuant à brouiller la frontière entre l'espace de déambulation et l'espace d'exposition pour y impliquer le visiteur et solliciter son esprit critique.

Aborder l'histoire du MEN et le passage du « Musée spectacle » à la « muséologie de la rupture » à travers le rôle des principaux protagonistes de ces deux tendances fortes permet de faire émerger les paradoxes de cette période de transition. Au-delà des contrastes, l'analyse comparative des positionnements respectifs de ces acteurs fait apparaître les continuités et les influences souvent passées sous silence. Elle permet aussi d'échapper aux travers d'une histoire internaliste, voire hagiographique, qui perdrait de vue que le musée est, comme le définit à juste titre Jean Gabus, « l'expression matérialisée des conceptions de chaque époque ». Une telle perspective offre la possibilité de nuancer la notion même de rupture, et ce malgré l'usage canonique de ce terme pour définir la

1. Hainard, J. (1993). Commentaires. Dans Barroso, E., & Vaillant, E., (éds.) *Musées et sociétés : actes du colloque, Mulhouse Ungersheim, juin 1991. Répertoire analytique des musées : bilans et projets : 1980-1993*. Paris : Direction générale des musées de France, p. 211.

muséologie prônée par Jacques Hainard. La transition à l'œuvre au MEN au cours des années 1980 est en effet plus largement le reflet d'un changement d'orientation épistémologique fondamental qui implique la vision muséale dans son ensemble et qui n'est pas le simple fait d'individus seuls, aussi précurseurs soient-ils. Elle est le reflet d'une crise muséale plus large et le symptôme d'une fracture entre la recherche ethnologique et les musées d'ethnographie.

Penser le musée pour écrire la muséologie : l'histoire d'un champ disciplinaire à partir de l'ICOFOM¹

Bruno Brulon Soares

C'est essentiellement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que les débats autour du musée ont permis de fonder un champ de réflexions muséologiques. Les premières études théoriques sur le musée avaient été développées par les professionnels engagés dans le contexte pratique des musées classiques, induisant un domaine du savoir associé aux sciences humaines, reconnu par quelques acteurs comme *muséologie*. Cet article est fondé sur l'idée que l'écriture de l'histoire de la muséologie est incorporée, jusqu'à un moment donné, dans celle de l'histoire des musées et celle de ses acteurs. Une telle hypothèse repose sur le fait que les acteurs du champ muséal se présentent aussi comme les responsables d'une réflexion critique sur leurs pratiques, ce qui a permis d'inaugurer un champ proprement muséologique.

Les premiers débats théoriques quant à la discipline identifiée par le vocable « muséologie » n'ont pas de point d'origine défini. On peut les identifier au sein de l'ICOM à partir des années 1950, avec l'élaboration par Yvonne Oddon d'une liste de termes liés au champ muséal, selon une logique de normalisation du savoir spécialisé dans le domaine de la bibliothéconomie (système décimal Dewey). D'autre part, parallèlement au mouvement entamé par quelques auteurs français, comme Georges Henri Rivière proposant des concepts plus ou moins fermés et acceptés au cœur de l'ICOM, d'autres auteurs issus d'Europe centrale et de l'Est – notamment de Russie, d'Allemagne (de l'Ouest et de l'Est) et de Tchécoslovaquie – formulaient des théories alternatives à ce savoir établi.

Durant les années 1960 et 1970, avec la création de nouveaux cours pour la formation des professionnels de musée, la nécessité d'un corpus théorique s'impose sur la pratique au sein des pays dans lesquels la formation en muséologie se rapproche des universités – comme en France, au Brésil ou en Tchécoslovaquie, de manière plus au moins similaire. Si, en France, la muséologie, selon les principes de Rivière, est acceptée comme « la science du musée² » (1958), à l'Est de l'Europe, le muséologue Zbyněk Z. Stránský propose la conception de la

1. Cet article a bénéficié de la relecture et de nouvelles informations sur l'histoire de l'ICOFOM que je dois à Suzanne Nash.

2. Rivière, G-H. (1960). Stage régional d'études de l'UNESCO sur le rôle éducatif des musées, Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958. Paris : UNESCO Publishing.

muséologie comme une science qui n'a pas le musée pour objet d'étude, mais la muséalité (1965), soit la valeur qui qualifie les objets muséalisés.

Ces points de vue divergents ont marqué une époque où les idées sur la muséologie étaient fragmentées par la géopolitique du savoir dans une Europe divisée, matériellement et symboliquement, par le mur de Berlin. Dans ce contexte de controverse, en 1974, l'ICOM, après débats, aboutit à un consensus autour de la définition du musée : « le musée est une institution permanente, sans but lucratif, *au service de la société et de son développement* ». Cette définition marque l'ouverture vers une définition sociale du musée, suite à la Table-Ronde de Santiago du Chili, en 1972.

Le comité international pour la muséologie — l'ICOFOM — est créé dans ce contexte de bouleversement des concepts et théories qui se formulent en tant que savoir reconnu par différents acteurs. Le comité est créé en 1977 lors de la Conférence Générale de l'ICOM à Moscou, à l'initiative de l'anthropologue tchèque Jan Jelínek, Président de l'ICOM de 1971 à 1977, afin de développer la recherche et la réflexion théorique sur la muséologie au sein du champ muséal international, ce qui selon Jelínek manquait sévèrement à l'ICOM.

Il allait de soi que Jelínek devait devenir le premier président du nouveau comité pour la muséologie. Après 1978 et 1979, les premiers échanges entre les membres d'ICOFOM permettent de définir une plateforme concrète pour les études théoriques en muséologie, « ouvrant une voie de réflexion pour son développement comme discipline¹ ».

Les thèmes des colloques annuels nous incitent à réfléchir sur la pensée muséologique, et à ses acteurs ou penseurs. Contrairement aux musées, la pensée n'a pas de date de fondation ou d'inauguration précise. La pensée, pour émerger, doit forcément se penser : c'est un exercice. Elle se produit à partir d'un apprentissage qui est transmis ; dans le cas de la muséologie, elle est pratiquée en tant qu'acte réflexif par les acteurs engagés dans le champ muséal. Ces acteurs vont chercher à penser théoriquement ensemble, parfois de manière rhétorique, s'exerçant à la pensée propre – en quête d'un champ des connaissances qui va faire évoluer le concept du musée vers les processus sociaux dans lesquels l'institution ne constitue plus qu'une partie, ou un « milieu »². Dans ce sens, la question posée par le président de l'ICOFOM, Vinoš Sofka, dans les années 1980, configure un point de départ – entre autres – pour la réflexion que nous reprenons dans ce texte : « Qui est arrivé en premier, le musée ou la muséologie ? »³.

1. Scheiner, T. (2007). Musée et muséologie – définitions en cours. Dans Mairesse, F. & Desvallées, A. (dirs.). *Vers une redéfinition du musée?* Paris : L'Harmattan, p. 150.

2. Voir Stránský, Z. (1965). *Predmet muzeologie*. In Z. Z. Stránský, (Ed.), *Sborník materiálu prvního muzeologického symposia*. pp. 30–33. Brno, Czech Republic: Moravian Museum.

3. Sofka, V. (1987). (Ed.). *Museology and museums/Muséologie et musées*. Preprints to the ICOFOM Symposium in Helsinki, Finland. *ICOFOM Study Series*, 12 & 13, 313, p. 9.

L'analyse des fondations de la muséologie scientifique — comme l'a montré François Mairesse¹ à partir des propositions de Bruno Latour² — ne peut pas ignorer ses acteurs, ni individuellement ni au pluriel. Ici, le « principe de la variation d'échelle » que propose l'historien Jacques Revel³ est important. L'histoire de la muséologie au sein de l'ICOFOM se présente comme une histoire personnelle, affective, qui doit être comprise dans les rapports entre ses acteurs dans l'engagement passionné pour cette discipline inventée durant les dernières décennies. Les noms des muséologues qui ont fondé un champ scientifique pour les recherches à partir de l'univers muséal n'existent pas pris isolément, mais sont associés à un réseau actif et collaboratif qui a été construit, au début des années 1980, grâce au travail de Vnoř Sofka, à partir des idées fondamentales de Stránský comme base pour l'appropriation du « musée » et de la « muséologie » en tant que concepts partagés au sein d'un champ social de recherche hétérogène et diversifié⁴.

C'est grâce aux efforts des muséologues qui nous ont précédés dans l'histoire de la discipline que nous pouvons, en tant que communauté pensant la muséologie à partir, ou au-delà du musée, réaliser l'exercice de « penser la pensée » muséologique — ce qui se présente comme une réflexion métathéorique, selon Stránský. Ce chapitre propose une analyse théorique de la pensée de Vnoř Sofka et de Zbyněk Stránský, deux scientifiques associés à la fondation du champ de savoir et de la discipline qui s'est construite au sein de l'ICOFOM et à partir de plusieurs de ses acteurs du musée et de la muséologie comme discipline scientifique.

Dans le contexte d'analyse des humanités scientifiques, Latour nous a déjà montré que les sciences, au sens sociologique, se font par le biais de ses acteurs. Les théories, les méthodes, les instruments (des laboratoires, des revues, des collections de données, des colloques) n'existent pas sans les acteurs qui pensent les sciences et qui les réalisent à partir de la pensée. Dans un de ses travaux, intitulée *Cogitamus*⁵, Latour reprend la question de la pensée chez Descartes et propose une tout autre réponse. Pour lui, la science ne diffère pas des autres modes de groupement observés dans les sociétés. Le sujet de la science qui pense seulement pour produire la pensée objective est, donc, une construction artificielle. Le sujet qui pense, pense ensemble. Il ou elle pense avec quelqu'un d'autre. Il ou elle pense à partir des autres. Autrement dit, *je suis parce que nous sommes* — le proverbe africain de la tradition Ubuntu a prévu la critique de Latour et s'oppose au sujet cartésien. Penser sur la pensée donc, c'est penser ensemble sur ceux qui

1. Mairesse, F. (2016). Introduction. Dans Mairesse, F. (dir.) (2016). *Nouvelle tendance de la muséologie*. Paris : La documentation française, pp. 13-26.

2. Latour, B. (2010). *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*. Paris : La Découverte.

3. Revel, J. (dir.). (1996). *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard et Le Seuil, coll. Hautes Études, 1996.

4. Sofka, V. (1980). Museology—science or just practical museum work? /La Muséologie — science ou seulement travail pratique du musée? *Museological Working Papers/Documents de Travail muséologique — MuWoP/DoTraM*, No. 1 : 67, p. 67.

5. Latour, B. (2010). *Cogitamus. Six lettres sur les humanités scientifiques*. Paris : La Découverte.

nous ont précédés et qui ont construit les parcours scientifiques grâce auxquels nous sommes arrivés jusqu'ici, du musée à la muséologie.

Le musée avant la muséologie

Dans le cadre des discussions sur la relation entre musée et muséologie dans les apports théoriques proposées pour un colloque de l'ICOFOM en Finlande en 1987, Vinoš Sofka revient sur le fameux dilemme – qu'est-ce qui est arrivé le premier : l'œuf ou la poule¹ ? Cette question est posée par Zbynek Stránský au cours de ce même colloque sous une forme plus académique : « La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine-t-elle leur avenir² ? »

Ces deux auteurs, dont on a lu les textes dans la plupart des pays latins à partir de la littérature de l'ICOFOM, ont présenté leurs premières réflexions muséologiques et leurs approches de la théorie du musée au cours des années 1970 et 1980. Leurs œuvres, qui sont bien connues aujourd'hui dans plusieurs pays du monde, nous ramènent aux origines d'un champ de réflexions développé au sein du comité international pour la muséologie, l'ICOFOM. Cette plateforme pour les échanges entre les gens de musées et les responsables académiques de la muséologie, pendant les dernières décennies du XX^e siècle, a permis le développement d'une vraie discipline des sciences humaines, responsable de la transformation sociale du champ muséal.

Vinoš Sofka (1929-2016)

Vinoš Sofka et Jan Jelínek sont originaires de Brno en Tchécoslovaquie et y habitent encore en 1968. Jelínek dirige alors le Musée Morave. Sofka, lorsqu'il était étudiant durant les années 1950, avait été un partisan de la démocratie contre le régime communiste. Après avoir reçu un diplôme de docteur en droit en 1952, il est catégorisé « idéologiquement impur » et il lui est interdit d'accéder à un travail intellectuel. Il suit donc un parcours qui le mène d'ouvrier en bâtiment, et malgré cette interdiction antérieure, à commissaire d'une grande exposition sur la Moravie. Au printemps 1968, Jelínek invite Sofka à diriger un Centre de Formation internationale de Muséographie, dont Jelínek avait prévu la création. Mais après l'invasion par les forces militaires du bloc soviétique le 21 août, Sofka s'exile avec sa famille. Il trouve l'asile politique en Suède, et un poste au sein du Musée d'histoire de la Suède à Stockholm à partir de 1969.

Devenu membre de l'ICOM, Vinoš Sofka contacte Jan Jelínek lors de la visite de ce dernier en Suède en 1978, pour lui demander s'ils peuvent travailler ensemble au développement du nouveau comité de muséologie créé un an plus tôt, malgré le fait que pour le gouvernement tchèque, dont Jelinek dépendait, Sofka demeure

1. Sofka, V. (ed.). (1987). *Museology and museums/Muséologie et musées*. Preprints to the ICOFOM Symposium in Helsinki, Finland. *ICOFOM Study Series*, 12 & 13, 313, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 293.

un criminel pour avoir quitté le pays sans autorisation et que c'est un risque pour Jelínek de le fréquenter. Jelínek renouvelle cependant leur collaboration¹.

Cette année-là, Sofka devient secrétaire de l'ICOFOM et s'engage dans le travail d'édition des premières publications du comité – on lui doit la création des *Documents de Travail muséologique (DoTram)/Museological Working Papers (MuWoP)* en 1980, et de l'*ICOFOM Study Series (ISS)*, à partir de 1983, dont il va produire les 18 premiers numéros. Il devient membre du bureau exécutif en 1980 et Président du Comité en 1982, succédant ainsi à Jelínek. En tant que président, Sofka met en place une politique de travail très dynamique et inclusive, ouverte aux différentes approches sur la muséologie et le musée, ayant en même temps pour objectif de penser les bases théoriques d'une discipline scientifique.

Le défi de l'ICOFOM durant ses premières années d'existence était de conférer un nouveau statut à la recherche sur les musées. En 1978, lors du premier colloque de l'ICOFOM, Vnoš Sofka analyse les trois tâches fondamentales du musée : la conservation, la recherche et la diffusion des connaissances². L'exercice de réfléchir sur le rôle du musée dans le monde contemporain – proposé dans ce colloque – l'a amené à lancer un débat sur la recherche sur les musées, qui était le point de départ pour le développement de la muséologie.

L'un des apports fondamentaux de Vnoš Sofka a été d'identifier et de réunir les penseurs en muséologie des pays du bloc soviétique et de les impliquer au sein d'une organisation internationale. L'ICOM avait un statut officiel auprès de l'UNESCO, et les États communistes pouvaient difficilement empêcher ces muséologues de participer aux activités d'une organisation dont ces États étaient membres. Sofka préparait les plans triennaux des sujets de recherche pour les colloques annuels de l'ICOFOM, lesquels cernaient les études fondamentales en muséologie et en permettaient l'avancement.

Il n'était pas courant, à cette époque, de voir des chercheurs s'occuper de recherches concernant la problématique des musées. Au-delà de la recherche dans le domaine des collections, la recherche « muséologique » se présente en termes « scientifiques » comme « une coopération interdisciplinaire » qui a « une large vue d'ensemble embrassant toutes les sphères de l'activité du musée »³. La recherche sur le musée était donc la recherche sur les différentes dimensions de la pratique muséale – et dans la pensée de Sofka, elle était le début d'une réflexion théorique identifiée comme élément d'un nouveau champ fondé pour étudier des processus spécifiques compris dans la muséologie.

1. Sofka, V. (1995). My adventurous life with ICOFOM, museology, museologists and anti-museologists, giving special reference to ICOFOM Study Series. *ICOFOM Study Series*, Reprint of Volumes 1–20 in 7 books. Hyderabad, ICOFOM, Book 1.

2. Sofka, V. (1978). Research in and on the museum/La recherche dans et sur le musée. In *Possibilities and limits in scientific research typical for museums/Possibilités et limites de la recherche scientifique typique pour les musées*, ICOFOM conférence, Poland. Brno, Moravské zemské muzeum, 58-68, p. 142.

3. *Ibid.*, p. 147.

À l'époque, la formation en muséologie théorique était rare, Vinoš Sofka va proposer qu'une formation muséologique aille de pair avec les études spécialisées présentes dans toutes les universités (et dans les différentes parties du monde) où s'enseignent des matières se rapportant au musée. Sur le rôle scientifique du musée, il déclare :

« Seule la recherche muséale assume à la fois ces deux tâches : la recherche spécialisée par discipline scientifique et la recherche muséologique, qui permet au musée de remplir son rôle dans la société contemporaine¹ ».

Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016)

Un autre muséologue tchèque a proposé des bases théoriques et posé des questions fondamentales pour le développement de la muséologie en tant que discipline autonome. Zbyněk Stránský fait des études universitaires de philosophie et d'histoire à l'université Charles de Prague, et par la suite travaille dans divers musées de son pays. En 1962, il est engagé par Jan Jelínek, directeur du Musée Morave à Brno, pour fonder un département de muséologie au sein de ce musée. Il met au point une formation cohérente en muséologie qui intègre théorie et pratique, réunies en une discipline que l'on commence à envisager comme scientifique. À partir de 1963, soutenu dans sa démarche par Jan Jelínek, Stránský propose la création d'un département de muséologie rattachée à l'Université J. E. Purkyně de Brno (actuellement Université Masaryk). Les concepts de la formation en muséologie à Brno et les fondements théoriques proposés par Stránský sont intégrés dans le comité de muséologie au cours des années 1980. Quelques années plus tard, grâce à l'intérêt de la communauté internationale pour ses idées, Stránský va diriger l'École Internationale d'été de muséologie à Brno, inaugurée en 1987, soutenue par l'UNESCO et l'ICOFOM, et organisée par l'Université J.E. Purkyně et le Musée Morave².

« Il paraît que la muséologie découle du musée, de son travail », écrit Stránský en 1987 (p. 293). Dans la réflexion de cet auteur, la théorie de la muséologie est issue de la théorie du musée, car elle devrait la précéder. Il ajoute, encore :

« L'étude de la pensée muséale théorique, c'est-à-dire muséologique, nous montre que les musées modernes n'ont pas poussé comme les champignons après la pluie, mais qu'ils sont, tels les champignons, nés du "mycélium" de la pensée de l'époque. »

Ce mycélium, pour Stránský, est l'expression d'un certain besoin social³, un besoin de mémoire qu'on peut traduire, à partir de ses termes, comme *le besoin de muséalisation*.

1. *Ibid.*, p. 151.

2. Voir Brulon Soares, B. (2016). Provoking museology: the geminal thinking of Zbyněk Z. Stránský. *Museologica Brunensia*, 5, pp. 5-17.

3. Stránský, Z. (1987). La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine leur avenir ? *ICOFOM Study Series*, 12, p. 293.

Bref, selon l'approche stranskienne, la théorie est organiquement liée à la pratique, « elle la précède, la pénètre et lui succède¹ ». Les musées, dans ce sens, se présentent dans l'œuvre de Stránský moins comme objet d'étude de la muséologie, que comme « le moyen de réaliser l'approche muséologique de la réalité² ». Se démarquant de l'étude de la réalité muséale tangible, l'auteur propose une approche gnoséologique selon laquelle le musée ne peut pas être accepté comme l'objet d'étude de la muséologie³ – au moins, pas sans une discussion théorique sur la définition même du phénomène muséal.

La réflexion théorique qu'il inaugure déplace le prisme de la discipline du musée, en tant que produit de la culture, vers une réflexion sur les processus à partir desquels le musée a trouvé son origine : « Si l'on veut que la muséologie entre en relation créative avec la pratique muséale, l'objet de la muséologie doit être ce qui provoque le besoin de l'existence des musées, ce dont les musées sont l'expression⁴ ». Le musée est donc défini comme « une façon spécifique de s'approprier la réalité non seulement comme telle, mais du point de vue axiologique de l'homme⁵ ».

La muséologie se pense ainsi en tant que science ou que branche de connaissances, laquelle, dans un sens ouvert, étudie *les appropriations axiologiques de la réalité par des sociétés*, c'est à dire, les régimes de production de valeurs sur les choses prises en tant que patrimoine ou *musealia*. Elle comprend notamment le musée, en tant que régime de valeurs et d'appropriation de la réalité spécifique. Il y a, donc, selon Stránský, des musées sans muséologie et des muséologies sans musée.

Métamuséologie ou la muséologie réflexive

La muséologie « est une science, mais cela ne suffit pas », selon Stránský⁶. À la fin du XX^e siècle, la muséologie n'est pas intégrée au système des sciences, car « les experts des autres disciplines scientifiques ne la prennent pas en considération ». Dans les années pendant lesquelles il participe aux discussions de l'ICOFOM motivées par Jelínek et Sofka, Stránský va intervenir dans un débat international visant à constituer les bases scientifiques de la muséologie.

« La muséologie n'a donc pas fait son entrée dans la pratique muséale⁷ » et donc la pratique continue à s'appuyer sur des méthodes intuitives et empiriques. La

1. *Ibid.*, p. 294.

2. *Idid.*

3. Stránský, Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie*. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie — EIEM. Brno, Czech Republic : Université Masaryk. 116 p.

4. Stránský, Z. (1987). La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine leur avenir ? *ICOFOM Study Series*, 12, p. 295.

5. *Ibid.*

6. Stránský, Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie*. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie — EIEM. Brno, Czech Republic : Université Masaryk, p. 14.

7. *Ibid.*

définition de son objet d'étude spécifique (pour lui, *la muséologie*), l'élaboration des méthodes propres, d'une terminologie et, finalement, d'un système théorique structuré, est encore à faire par les dits théoriciens de la discipline « en construction ».

Le problème, pour Stránský, réside dans le fait que la plupart des travaux théoriques jusqu'alors se concentraient sur le musée et les activités muséales. Ainsi, la muséologie parle du musée, mais les professionnels des musées ne parlent pas de la muséologie — les principes de la « muséographie » dans les différents contextes sont alors plus présents que ceux de la muséologie (dans les pays germanophones, c'était le terme « Museumskunde » qui prévaut).

Le rôle scientifique (ou réflexif) de la littérature muséologique est donc de penser à la muséologie en tant que telle — la pensée sur la pensée, que Stránský a défini comme « métamuséologie ». Dans ce sens, la nécessité de développer des connaissances spécifiques pour étudier « le phénomène muséal » s'impose. Selon Stránský — qui parle moins de la philosophie que de la théorie appliquée à une pratique — le phénomène muséal est « vraiment l'expression d'une relation spécifique de l'homme à la réalité » et ces termes seront interprétés par quelques auteurs comme le noyau de la muséologie.

La grande difficulté de ce travail est alors d'établir un consensus autour du nouveau sens envisagé pour la muséologie et son statut en tant que science humaine. L'ICOFOM se révèle la plateforme idéale pour les discussions entre auteurs des différents courants et origines géographiques. Dans ce sens, l'activité infatigable de Sofka, durant les années 1980 et 1990, est indispensable pour l'évolution des débats sur une base académique. Parmi les résultats des échanges au sein de l'ICOFOM, on peut évoquer, au-delà des publications propres du comité, les premiers travaux basés sur des recherches scientifiques comprenant des réflexions théoriques sur la muséologie : par exemple, la thèse de Peter van Mensch, *Towards a Methodology of Museology*¹, ainsi que les livres d'Ivo Maroević² et de Friedrich Waidacher³. A partir des publications de la même époque, ces auteurs ont cherché à synthétiser les avis souvent très différents sur la discipline, afin d'en définir ses concepts clés et caractériser des méthodes pour les analyses des objets de recherches proprement muséologiques.

Pour Stránský, la muséologie deviendra une « discipline scientifique » avec « une finalité gnoséologique spécifique »⁴. Selon l'auteur tchèque, ce n'est donc

1. Van Mensch, P. (1987). Point de vue dynamique et provocateur sur l'inter-relation muséologie-musées. *ICOFOM Study Series*, 12, pp. 25-28.

2. Maroević, I. (1998). *Introduction to museology: the European approach*. Munich: Verlag Christian Müller-Straten.

3. Waidacher, F. (1996). *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien : Böhlau Verlag. Selon Desvallées et Mairesse, Waidacher n'est pas membre de l'ICOFOM, mais ses travaux sont fortement influencés par l'œuvre de Stránský. Desvallées, A., & Mairesse, F. (dir.). (2010). *Concepts clés de muséologie*. Paris : Armand Colin et ICOM, p. 382.

4. Stránský, Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie*. Destinée aux étudiants de l'École

pas la muséologie elle-même qui décide de son existence en tant que science contemporaine, « mais ses contextes historique, social et épistémologique ». Dans le parcours nécessaire pour une discipline scientifique reconnue en tant que telle, la solution du problème de son autonomie réside « dans l'explication théorique de la théorie, autrement dit, dans la métathéorie »¹. Cette conception l'a amené à introduire dans la discipline le terme de métamuséologie – la théorie dont l'objet est la muséologie elle-même. Étroitement liée à la muséologie, cette théorie réflexive dépend d'un rapport avec la philosophie et avec l'histoire et la théorie des sciences, la sociologie des sciences, l'anthropologie, mais aussi les sciences politiques et l'histoire sociale.

La crise de la pensée moderne et la naissance d'une pensée postmoderne qui ont bouleversé les référentiels scientifiques solidifiés dans les siècles précédents marquent donc la naissance d'un postulat scientifique pour la muséologie à un moment où l'idée même de science et sa validation sont mises en question. Pourquoi la muséologie ? Et pourquoi une science des musées ? La muséologie, telle qu'envisagée par les auteurs de l'ICOFOM, va naître, ainsi que le problème scientifique, de sa propre validation sociale. Une science dédiée à l'étude critique des valeurs, la muséologie, selon Stránský, « peut nous conduire à la connaissance des raisons de la muséalisation »². Et le musée, dans la perception de Desvallées et Mairesse³ à partir des concepts de Stránský, est « le lieu où se réalise la muséalisation » – une conception à première vue tautologique pour ces auteurs.

Au-delà du musée, institution datée, le principe muséal, tel que la « manifestation d'une relation spécifique de l'homme envers la réalité », a toujours été lié au « climat philosophique » de son époque, lequel détermine la connaissance du phénomène muséal en tant que phénomène des humanités⁴. La muséologie contemporaine, comme science dans le sens postmoderne, profite des marges floues entre disciplines et approches alternatives, des connaissances théoriques et pratiques, philosophiques et des recherches expérimentales. En tant que « science des interstices⁵ », elle opère dans les relations et sur la médiation entre connaissances de différents niveaux et visions du monde.

Internationale d'Été de Muséologie — EIEM. Brno, Czech Republic : Université Masaryk, p. 15.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, pp. 17-18.

3. Desvallées, A., & Mairesse, F. (dir.). (2010). *Concepts clés de muséologie*. Paris : Armand Colin et ICOM, p. 272.

4. Stránský, Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie*. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie — EIEM. Brno, Czech Republic : Université Masaryk, p. 18.

5. Voir Brulon Soares, B. (2016). Provoking museology: the geminal thinking of Zbyněk Z. Stránský. *Museologica Brunensia*, 5, pp. 5-17.

Héritages de la muséologie réflexive pour un champ de savoir en expansion

A travers l'histoire de l'ICOFOM, diverses approches de la muséologie se sont développées à partir des réflexions théoriques sur le muséal, provoquées d'abord par Sofka et Stránský. Il est important de noter que jusqu'aux années 1970, plusieurs cours de formation en muséologie ou de *museum studies* (*études muséales*, terme plus utilisé dans les pays anglophones) ont été créés dans le monde à partir de musées spécifiques ou de départements des Arts et des Lettres dans le cadre universitaire. En effet, le système académique en Europe, depuis l'époque napoléonienne, a fait une séparation entre les facultés de lettres et les facultés de sciences, selon une « pathologie du savoir¹ » qui va engendrer « un choix obligatoire entre la culture littéraire ou la culture scientifique » adoptée par les universités modernes à l'échelle mondiale, notamment dans les académies influencées par la France ou l'Allemagne². Dans le cas des études muséales, les premiers cours de formation ont été initiés aux États-Unis, en lien avec des musées d'art ou des départements de l'histoire de l'art – comme le cours créé par Paul Sachs, en 1921, à l'Université de Harvard, au sein du Fogg Museum, élaboré spécifiquement pour former les futurs professionnels des musées d'art³. En Angleterre, le programme de Leicester est fondé en 1966 avec une approche plus pragmatique autour de l'évolution des études des musées⁴. Il n'est pas question de « muséologie » comme science dans ces contextes, là où l'idée d'un champ pratique interdisciplinaire va définir la formation professionnelle.

Si, d'un côté, la *muséologie* en France et en Allemagne, mais aussi en Amérique Latine et dans quelques parties d'Asie, se développe comme une science dans les systèmes académiques depuis les années 1970, et est validée dans le cadre des humanités, de l'autre côté, en Angleterre et aux États-Unis, la branche des études muséales est déjà établie à partir d'une filiation avec les études culturelles (*cultural studies*), sans avoir besoin d'une discussion à proprement parler épistémologique. Ces études, attachées aux départements qui enseignent la culture et l'art, sont influencées par l'histoire, l'histoire de l'art, les études culturelles et les études foucaaldiennes⁵. De l'autre côté, la muséologie envisagée en tant que science humaine scientifique sera influencée, dans une grande mesure, par les courants philosophiques et les sciences sociales comme un domaine plus vaste.

1. Japiassu, H. (1976). *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro : Imago.

2. Minayo, M. C. de S. (1994). Interdisciplinaridade: funcionalidade ou utopia?, *Revista Saúde Soc.*, São Paulo, v.3, 2, pp.42-63.

3. Cushman, K. (1984). Museum Studies: the beginnings, 1900–1926. *Museum Studies Journal*, Spring edition, p. 12.

4. Teather, L. (1991). Museum Studies. Reflecting on reflexive practice. *Museum Management and Curatorship*, 10, p. 406.

5. Message, K. & Witcomb, A. (2015). Introduction: Museum Theory an Expanded Field. In Witcomb, Andrea & Message, Kylie. (Eds.). *Museum Theory*. (Vol. International handbooks of museum studies). Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, pp. xxxv-lxiii.

C'est cette dernière voie qui est explorée par les auteurs de l'ICOFOM à partir d'une voie épistémologique ouverte par Sofka et Stránský.

Pour la muséologue brésilienne, Waldisa Rússio, d'après les idées présentées par Stránský, la muséologie est « une science en formation » et son objet d'étude est le « fait muséal » ou « fait muséologique », qu'elle définit comme « le rapport profond entre l'homme, sujet connaissant, et l'objet, partie de la réalité à laquelle l'homme appartient également et sur laquelle il a le pouvoir d'agir »¹. La théorisation de la discipline proposée par Stránský va ouvrir le champ muséologique à des réflexions sociales, ou sociologiques — exprimées dans l'œuvre de Rússio à travers les dialogues qu'elle lance avec les idées de sociologues comme Durkheim ou Gramsci, mais aussi le pédagogue Paulo Freire. Ces débats sont à l'origine de l'ouverture de la muséologie aux sciences sociales. Le support théorique de ces auteurs est fondamental pour le programme de formation spécialisée créé par Rússio en 1978 à São Paulo, dans la Fondation École de Sociologie et Politique de São Paulo (FESP/SP), basée sur le travail de l'ICOFOM et les recommandations de l'ICOM pour la formation en muséologie².

À la fin des années 1980, André Desvallées remarque que « la muséologie est en évolution, car le musée se trouve à un tournant »³. Au moment où Stránský propose un « système théorique » pour la muséologie, Desvallées, mettant en cause le concept de la Nouvelle Muséologie, suggère la notion de champ de connaissances intégré, en déclarant que « dans le Comité de muséologie, il ne pouvait être question que d'une seule muséologie, ni vieille, ni nouvelle »⁴. Cette perspective, en même temps théorique et sociale, va identifier systématiquement un changement de contexte à partir duquel la muséologie est produite. La Nouvelle muséologie, à partir de l'autonomisation de la théorie muséologique au sein de l'ICOFOM, se consacre en tant que courant de pensée et de pratique muséales dans des contextes sociaux spécifiques. Elle est liée à la transformation des acteurs qui pensent les musées et la muséologie réflexivement après les années 1970 en Europe et dans les anciennes colonies devenues indépendantes, pour lancer une critique sur les pratiques traditionnelles. L'expansion du champ muséal et de ses acteurs contraste avec l'élitisme du champ muséal avant ce tournant. Desvallées, dans son travail muséologique, théorise ce changement et ses principaux acteurs.

En conclusion, Peter van Mensch constate, en 1987, que la muséologie « couvre un domaine de la réalité qui n'a pas encore été étudié scientifiquement »⁵. Cela

1. Rússio, W. (1981). Interdisciplinarity in museology. *Museological Working Papers*, 2, p. 58.

2. Rússio, W. (1983). La muséologie et la formation : une seule méthode? *ICOFOM Study Series*, 5, pp. 32–39, Comments.

3. Desvallées, A. (1987). La muséologie et les musées : changements de concepts. *ICOFOM Study Series*, 12, p. 85.

4. Desvallées, A. (1985). « Muséologie nouvelle 1985. » *Nouvelles muséologiques*, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie, Stockholm, 8, p. 69.

5. Van Mensch, P. (1992). *Towards a methodology of museology*. University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis, p. 28.

veut dire que la muséologie, dans ses fondements des années 1980, pouvait être pensée comme une science inédite – la science de la production de valeurs socialement partagée. Mais, dans une approche critique fondée à partir des théoriciens qui prennent comme point de référence un fondement philosophique (Stránský, Rússio, Gluzinski, et d'autres, selon lui), van Mensch affirme que les muséologues « sont trop éloignés de la pratique quotidienne »¹ du musée. D'autre part, il considère que si la muséologie « est capable de combler l'écart entre la théorie et la pratique, elle peut alors fournir les idées nécessaires pour accompagner les processus de transformation du champ muséal ».

Envisageant les rapports entre la théorie et la pratique comme les structures de la discipline, Judith Spielbauer signale que

« [...] la muséologie est la théorie relationnelle et organisationnelle, mais aussi la connaissance nécessaire et les méthodes ainsi que le cadre méthodologique utilisé pour faire de la préservation un élément actif dans l'expérience humaine. Ceci par l'étude de la relation culturellement structurée que l'individu entretient avec les valeurs et le sens que manifeste la culture matérielle² ».

Selon Tereza Scheiner, la pensée de Stránský ouvre les portes de la muséologie « aux universaux philosophiques, permettant au principe constructeur muséologique d'articuler, dans la rencontre entre la science et la réflexion philosophique »³ – un fait qui, selon la muséologue, n'a été reconnu que beaucoup plus tard par la communauté de l'ICOFOM. Dans ce sens, elle reconnaît que « définir le musée, identifier et spécifier les bases de la muséologie » sont le but du comité. Actuellement, grâce aux travaux de l'ICOFOM, la muséologie peut se comprendre comme « *le champ disciplinaire* qui s'est dédié aux relations entre le phénomène musée et ses diverses applications à la réalité, configurées à partir d'une vision du monde de différentes sociétés⁴ ».

Dans une position notamment différente des approches plus philosophiques aux musées et à la muséologie, Norma Rusconi nous rappelle que dans les pays pauvres, « un musée ne peut exister que s'il est vraiment inséré dans son contexte socioculturel », car les solutions abstraites ne peuvent pas assurer la survie de cette institution sociale et politique⁵. Elle va affirmer, à partir de l'expérience de l'Argentine, qu'il faut « planifier une politique muséologique qui fasse de ses musées des *centres de transformation sociale* »⁶. Dans cette approche, les musées seront perçus comme des « institutions sociales avec un rôle éducatif » pour

1. *Ibid.*

2. Spielbauer, J. (1987). Museums and Museology: a means to active integrative preservation. *ICOFOM Study Series*, n. 12, p. 277.

3. Scheiner, T. (2007). Musée et muséologie – définitions en cours. In Mairesse, F. & Desvallées, A. (dirs.). *Vers une redéfinition du musée?* p. 151. Paris : L'Harmattan.

4. *Ibid.*, p. 160.

5. Rusconi de Meyer, N. (1987). Musée, muséologie et praxis sociale. *ICOFOM Study Series*, 12, p. 239.

6. *Ibid.*

transformer les sociétés par l'intégration dans le corpus sociale, moins comme phénomène dans le sens philosophique que comme agents de la muséalisation.

A partir de ces différentes visions sur la discipline, le « musée » et la « muséologie » apparaissent comme des concepts s'affrontant au sein d'un champ de recherches en expansion : une transformation qui dépend de l'interprétation sociologique ou philosophique d'un ensemble de pratiques préexistant.

La muséologie au-delà du musée : défis contemporains

Aujourd'hui, la muséologie, envisagée par l'ICOFOM selon l'influence originale de Vinoš Sofka, Zbyněk Stránský et tant d'autres, se définit comme « l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexions critiques liées au champ muséal¹ ». Cette vision large rassemble, au sein du comité international, des courants parfois complémentaires et parfois conflictuels, liés aux muséologues réflexifs, mais aussi aux professionnels des musées.

Quarante ans après la création de l'ICOFOM, la muséologie se pose encore des questions réflexives. Au niveau universitaire, elle se présente aujourd'hui comme une discipline scientifique, plus au moins reconnue dans certains contextes (plutôt dans les pays latins, en France et en Allemagne, mais aussi de manière notable dans les pays d'Amérique du Sud). Du point de vue de la recherche scientifique, la muséologie se définit toujours « comme un champ hybride aux contours flous, empruntant ici et là des outils au besoin »². Il est indiscutable que ce champ s'est agrandi dans les dernières décennies, et il est en train de recouvrir et de remplacer la fragmentation du savoir porté par les différentes disciplines. Aujourd'hui, on dispose d'une vraie base de recherche interdisciplinaire configurée comme *muséologie* — dont une grande partie est intégrée dans les réflexions de l'ICOFOM. Néanmoins, il est aussi vrai que les tentatives pour développer une méthode muséologique propre sont encore à réaliser à partir de futurs travaux.

Le champ multidisciplinaire de recherche et la connaissance de la muséologie se présentent aujourd'hui au-delà du musée en tant que seul objet d'analyse. À partir de ce déplacement de la pensée, du musée dans un sens strict à la muséologie comme champ plus vaste, différents courants et tendances contemporaines se sont présentés. La Nouvelle muséologie a donné le jour à des interprétations hétérogènes sur l'univers théorique pratique du champ muséal. La muséologie sociale et des formes diversifiées des muséologies expérimentales, muséologie communautaire ou l'appropriation du musée par des peuples autochtones, sont

1. Desvallées, A., & Mairesse, F. (dir.). (2010). *Concepts clés de muséologie*. Paris : Armand Colin et ICOM, p. 57.

2. Schiele, B. (2012). La muséologie. Un domaine de recherches. Dans Meunier, A. & Luckerhoff, J. (dirs.). *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec, Presses universitaires de Québec. pp. 79-100. Cité par Mairesse, F. (2016). Introduction. Dans Mairesse, F. (dir.) (2016). *Nouvelle tendance de la muséologie*. Paris : La documentation française, pp. 13-26.

exprimés dans différents contextes à travers le monde, comme en Amérique Latine, notamment au Brésil, au Mexique, mais aussi au Canada ou dans les pays asiatiques comme l'Inde et la Chine. Dans un mouvement similaire, la muséologie critique est née dans les milieux académiques et notamment dans les musées universitaires de quelques pays hispanophones comme l'Espagne ou la Costa Rica, présentant « une posture d'analyse critique en réaction aux modes traditionnels de production du discours d'exposition et de l'interprétation des collections »¹.

La muséologie contemporaine, telle que reflétée par la pluralité des études dans le monde, comprend au moins trois axes d'études : (1) les recherches sur le projet muséal « visant donc à résoudre les problèmes qui lui sont posés »², avec des perspectives très proches des *museum studies* (études muséales) dans les pays anglophones ; elle traite aussi (2) des questions de valeurs liées à l'institution du musée dans les différentes sociétés, dans le sens d'une « éthique du muséal »³, englobant aussi le champ du patrimoine et de la culture dans un sens plus vaste ; finalement, la muséologie comprend (3) des recherches sur la muséologie elle-même, ses théories, ses méthodes (interdisciplinaires), ses termes et concepts... Ainsi, la muséologie telle qu'envisagée par l'ICOFOM durant les dernières décennies du XX^e siècle a bouleversé le champ muséal de manière à l'envisager comme une partie d'un champ de recherches plus ouvert.

Dans la perspective d'une discipline ouverte, hybride et mélangée, l'opposition entre la théorie et la pratique – qui se retrouvent historiquement résumées par le binôme muséologie/muséographie – s'avère caduque⁴ dans les études contemporaines dépendantes des méthodes expérimentales pour obtenir des résultats appliqués et applicables. Bien que dans certains contextes – comme dans les pays d'Amérique Latine et aussi pour une partie de la production germanique – les débats sur la muséologie se focalisent toujours autour de sa définition scientifique, un héritage évident de la mission première de l'ICOFOM. Cette problématique n'est pas au centre de la discipline qui se présente comme un champ plus flou et sans recours nécessaire à un système scientifique figé, tel qu'envisagé par les penseurs qui l'ont fondée. L'exercice même de la réflexion muséologique est la base nécessaire de la muséologie. C'est un exercice qui ne se fait jamais de manière individuelle ou isolée, mais à partir d'un véritable réseau,

1. Lorente, J. P. & Moolhuijsen, N. (2015). La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations. *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 158, 2015, p ; 1. Page consultée le 20 janvier 2017. Au <http://ocim.revues.org/1495> ; DOI : 10.4000/ocim.1495.

2. Schiele, B. (2012). La muséologie. Un domaine de recherches. Dans Meunier, A. & Luckerhoff, J. (dirs.). *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec, Presses universitaires de Québec. pp. 79-100.

3. Chaumier, S. (2016). Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine. In Mairesse, F. (dir.) (2016). *Nouvelle tendance de la muséologie*. Paris : La documentation française. pp. 67-80.

4. Mairesse, F. (2016). Introduction. Dans Mairesse, F. (dir.) (2016). *Nouvelle tendance de la muséologie*. Paris : La documentation française, p. 15.

construit par des acteurs qui fondent la pensée, qui est toujours une pensée partagée, transmise de manière critique et effective par ce comité international, composé de ses acteurs et actrices, dans la mesure où ils pensent ensemble : je suis parce que nous sommes.

Zbyněk Stránský : entre le mythe fondateur et l'oubli

François Mairesse

Zbyněk Z. Stránský (1926-2016) constitue, pour de nombreux muséologues, une figure emblématique de leur discipline. En témoigne le volume de *Museologia Brunensia* édité l'année de son décès et regroupant une douzaine de contributions issues du monde entier et retraçant son apport dans ce domaine¹. Un an plus tard sont publiés les actes du colloque organisé à Rio autour de Stránský à l'occasion du cinquantième anniversaire de la publication de son article : « L'objet de la muséologie² ». Pour les muséologues qui le connaissent, et notamment ceux se rattachant de plus ou moins près à l'ICOFOM, le Comité international pour la muséologie de l'ICOM où il fut très actif, Stránský apparaît comme l'un des muséologues les plus inspirants de son époque, le père de la « relation spécifique » et une personnalité qui s'est consacrée tout au long de sa vie au développement de la muséologie en tant que science. Son intuition porte notamment sur l'objet d'étude de cette discipline, envisagé non plus en relation directe avec le musée mais de manière plus large, à partir d'une relation spécifique entre l'homme et la réalité ayant donné lieu à la création d'établissements divers (trésors, cabinets, etc.) au cours de l'histoire. Cette voie va le conduire à développer un certain nombre de concepts visant à préciser le caractère tout à fait particulier de l'opération de mise en musée.

Si l'on se reporte à la littérature anglo-saxonne, l'œuvre de Stránský semble pourtant relativement peu référencée. Le muséologue est en effet évoqué à plusieurs reprises dans les *ICOFOM Study series* ou au sein du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*³, il est cité dans les manuels de muséologie francophones⁴ ou espagnols⁵, mais semble ignoré par l'*International Handbook of Museum studies*⁶ ou le *Museum Basics* d'Ambrose et Paine⁷. Sur Google scholar, *Archeologie a muzeologie*, sa contribution la mieux référencée (58 fois), se

1. *Museologia Brunensia*. (2016). vol.5, 2.

2. Brulon Soares, B., & Baraçal, A. B. (2017). *Stránský: uma ponte Brno-Brasil. Stránský : a bridge Brno-Brazil*. Paris : ICOFOM.

3. Desvallées, A., & Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

4. Gob, A., & Drouguet, N. (2014). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, (4ème éd) et Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris : La découverte.

5. Lorente, J-P. (2012). *Manual de historia de la museología*. Gijón : Trea.

6. Macdonald, Sh., & Rees Leahy, H. (Ed.) (2015). *The International Handbooks of Museums Studies*, Chichester: Wiley-Blackwell, 4 vol.

7. Ambrose, T., & Paine, C. (2012). *Museum Basics*. London: Routledge, 3rd ed.

trouve très loin derrière des ouvrages comme ceux de Falk et Dierking¹, cités plusieurs milliers de fois.

On peut s'interroger sur les raisons d'une telle fortune critique, pour autant que l'on envisage la notoriété d'un scientifique à la qualité de son raisonnement et de ses découvertes : l'œuvre du muséologue tchèque peut-elle être considérée comme obsolète, s'agit-il d'une injuste méprise, doit-on voir dans cette absence de référence le reliquat d'une *damnatio memoriae* liée à la Guerre froide, ou bien seulement l'absence d'intérêt pour des textes arides ? L'œuvre de Stránský est en effet encore mal connue car largement publiée dans des langues d'accès difficile (comme le tchèque) et rarement traduites ; mis à part une récente anthologie en français². Ce chapitre vise à prolonger la réflexion entamée dans l'introduction de cette anthologie, en s'attardant sur la question de la résonance actuelle des propos du muséologue tchèque face aux enjeux contemporains de la muséologie, et notamment la définition du musée. Je présenterai rapidement, dans un premier temps, la trajectoire de Zbyněk Stránský, ainsi que ses idées principales, mais aussi le contexte à partir duquel ce dernier a développé son propos. J'évoquerai ensuite la manière dont sa vision de la muséologie et du musée s'inscrit dans le mouvement contemporain de la muséologie, notamment à travers le travail récent de redéfinition du musée.

Zbyněk Stránský, muséologue du XX^e siècle

Zbyněk Stránský est né en 1926 non loin de Prague, qui était alors la capitale de la Tchécoslovaquie. Après des études à l'université Charles, il travaille quelques années au sein de plusieurs musées tchèques. Il devient, en 1962, Chef du département de muséologie du musée de Moravie à Brno, alors dirigé par Jan Jelinek. C'est à partir de 1965 qu'il commence à enseigner au sein de l'université de Brno où il va rester durant plus de trente ans, avant de partir, vers la fin de sa carrière, pour la Slovaquie³. C'est durant cette période qu'il ouvre notamment l'Ecole internationale d'été de muséologie (ISSOM), sous l'égide de l'UNESCO où il enseigne sa vision de la muséologie devant un public international.

Entre 1948 et 1989, soit entre la fin de la Troisième République tchécoslovaque et la Révolution de velours, la région dans laquelle Stránský évolue subit l'influence du régime soviétique et intègre les pays signataires du Pacte de Varsovie. La Tchécoslovaquie, loin d'être totalement acquise aux idéaux communistes (en témoigne le Printemps de Prague), apparaît comme une région dynamique sur le plan économique mais aussi culturel ; son système universitaire et muséal, notamment, bénéficie d'une longue tradition. Un premier cours de muséologie

1. Falk, J. H., & Dierking, L. D. (1992). *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.

Falk, J.H. & Dierking, L.D. (2000). *Learning from Museums*. New York: Altamira Press.

2. Mairesse, F. (Ed.) (2019). *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie*. Paris : L'Harmattan.

³ Dolák, J. & Vavříková J. (2006). *Muzeolog Z.Z. Stránský Život a dílo*, Brno: Mazarikova Univerzita.

Dolák, J. (2019). Le muséologue tchèque Zbynek Zbyslav Stransky. Dans Mairesse F. (Ed.), *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie*. Paris : L'Harmattan, pp. 307-319.

avait ainsi été initié à Brno durant l'entre-deux-guerres. C'est cependant autour de la ville de Prague que la réflexion muséale se développe à cette époque, avec des chercheurs comme Jiří Neustupný¹. Brno, ville industrielle, bénéficie cependant d'un réel dynamisme en la matière, notamment par le biais de Jan Jelinek et de Vnoš Sofka. Jelinek, spécialiste de la préhistoire et l'un des meilleurs anthropologues de son époque, dirige depuis quatre ans le Musée de Moravie, à Brno, lorsqu'il décide de créer en 1962 un nouveau musée, dédié aux découvertes préhistoriques de la région : le pavillon Anthropos². Son rôle au sein de l'ICOM est également majeur : d'abord à la tête du comité international des musées régionaux, il préside le comité consultatif de l'ICOM, puis l'ICOM de 1971 à 1977. C'est à son initiative qu'est créé le comité international pour la muséologie (ICOFOM). Il existait déjà, à cette époque, un comité pour la formation du personnel (ICTOP) dont les activités en matière de réflexion sur les cursus, largement influencées par le discours anglo-saxon, ne laissent guère de place à un discours plus théorique³. C'est à Jelinek que l'on doit la création d'un département de muséologie établi au sein de l'université Jan-Evangelista-Purkyně de Brno en partenariat avec le musée Morave, et c'est lui qui engage Stránský afin de mettre en place un cursus de muséologie en vue de former les futurs professionnels des musées tchécoslovaques. Jelinek a également recruté Vnoš Sofka pour la préparation d'une exposition temporaire sur *La Grande-Moravie*, destinée à circuler à travers le monde en présentant les trésors archéologiques et artistiques de cette région. Sofka, qui deviendra le second président de l'ICOFOM après Jelinek et crée les *ICOFOM Study Series* à partir de 1983, est à l'étranger lorsqu'éclate le Printemps de Prague puis la répression communiste, et décide de ne pas rentrer en Tchécoslovaquie.

Le cadre dans lequel évolue Stránský, à cette époque, est sensiblement différent de celui que nous connaissons de nos jours. Le monde des musées accorde dans les années 1960 un intérêt nettement plus grand à la recherche. Le musée se pense comme laboratoire⁴, qu'il s'agisse des muséums ou des musées d'ethnographie et d'archéologie, voire de ceux de beaux-arts. La recherche s'affirme au cœur de l'institution, comme le souligne alors la définition du musée par l'ICOM votée en 1974 : « le musée est une institution [...] qui fait des recherches sur les témoins matériels de l'homme et de son environnement... »⁵. L'ouvrage de Jiří Neustupný, *Museums and research* (1968), est notamment utilisé par Rivière⁶ dans ses cours, afin d'évoquer le rôle de cette fonction centrale. Stránský, lorsqu'il aborde le monde des musées, est par ailleurs loin d'être un chercheur isolé, notamment au sein des pays de l'Est. Les deux premiers numéros des

1. Neustupny, J. (1968). *Museum and Research*. Prague: National Museum.

2. Dočkalová, M. (2004). Obituary. Professor RDr. Jan Jelinek DrSc. (6. 2. 1926 – 3. 10. 2004) Editor of Anthropologie (1962–1996). *Anthropologie*, Brno, XLII/3, pp. 323-324.

3. Mensch, P. (2020). *Méthodologie de la muséologie*. Paris: L'Harmattan, à paraître.

4. Bazin, G. (1967). *Le Temps des musées*. Liège : Desoer.

5. Mairesse, F. (Ed.) (2017). *Définir le musée du XXIe siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM.

6. Rivière, G-H., & al. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Dunod.

Museological working papers, édités par l'ICOFOM en 1980 et 1981, font état d'un réseau important de chercheurs issus des pays de l'Est et notamment de Tchécoslovaquie, comme Joseph Beneš (Tchécoslovaquie), Anna Gregorova (Tchécoslovaquie), Ilse Jahn (République démocratique allemande), Awraam Razgon (Union soviétique) ou Klaus Schreiner (République démocratique allemande). Le nombre de scientifiques issus des pays du bloc occidental est en revanche moins important.

Ce positionnement en faveur de la recherche rapproche les musées européens continentaux. La situation des chercheurs, en Europe mais aussi dans les pays de l'Est, bénéficie d'un contexte relativement favorable (les échanges internationaux sont admis dans le cadre des colloques scientifiques) ; elle permet également de mieux comprendre les raisons poussant un certain nombre de muséologues à chercher à présenter la muséologie en tant que science, projet au cœur des ambitions de l'ICOFOM, afin de mieux intégrer le système académique¹. A l'époque où Stránský commence à travailler, le monde de la recherche en muséologie est en effet quasiment inexistant. Georges Henri Rivière vient de définir, quelques années plus tôt, la muséologie comme la « science des musées »², mais il s'agit au mieux d'un énoncé à partir de l'étymologie du terme. Rivière, au même titre que plus tard Duncan Cameron ou André Desvallées, se perçoivent comme muséologues mais à partir de leur activité muséale, et non universitaire. Les formations existantes en la matière, peu nombreuses, sont essentiellement pratiques et peu liées au monde académique, même si certaines bénéficient d'une tradition relativement ancienne (comme l'Ecole du Louvre, fondée en 1882, et ayant initié un cours de muséographie dès l'entre-deux-guerres, ou les cours de Paul Sachs créés à Harvard à la même époque).

La volonté de développer une formation universitaire dans le domaine de la muséologie, durant les années 1960, résulte d'un double mouvement lié à la professionnalisation du monde muséal, qui se poursuit depuis le début du siècle, mais aussi au baby-boom résultant de la fin de la Seconde guerre mondiale, dont la génération arrive à l'université à partir du milieu des années 1960, provoquant une demande de formations très forte nécessitant la création d'un grand nombre de nouvelles universités à travers le monde. La possibilité de concevoir de nouvelles formations s'inscrit dans ce contexte visant à la fois à accueillir de nouvelles cohortes d'étudiants, mais aussi à différencier les universités entre-elles. Deux possibilités s'offrent alors au système universitaire pour intégrer ces formations : soit le développement de nouvelles disciplines s'intégrant au système académique classique, comme les sciences de l'information, les sciences politiques ou les sciences de l'éducation, soit la création de formations à partir de champ de recherche pluridisciplinaires, comme les *cultural studies*³. Si la seconde voie est généralement privilégiée par les pays anglo-saxons, notam-

1. Sola, T. (1992). *What is museology? Papers in Museology 1*. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, pp. 10-19.

2. Rivière, G-H., & al. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Dunod.

3. Mattelart, A., & Neveu, E. (2003). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte.

ment par l'Université de Leicester qui crée un département de *museum studies* à partir de 1966, la logique disciplinaire sera plutôt choisie par les pays latins ou ceux de l'Est, la muséologie se développant soit à partir de champs disciplinaires existants, comme l'histoire, l'ethnographie ou l'histoire de l'art, soit en se présentant comme une discipline nouvelle et indépendante du système universitaire, ce qui sera l'approche de Stránský.

L'essentiel du travail de Stránský portera sur le développement du statut de la muséologie, qu'il présente comme une « science en formation », afin de l'intégrer pleinement au système académique. C'est dans cette perspective qu'il évoque l'objet de la muséologie non comme le musée lui-même, mais comme l'étude d'une « relation spécifique entre l'homme et la réalité¹ », le musée actuel figurant comme la concrétisation contemporaine de cette relation spécifique.

« L'objet de la muséologie doit donc être cerné dans ce qui motive la muséalisation, dans ce qui conditionne la muséarité et la non-muséarité des choses et c'est seulement de ce point de vue que l'on peut considérer les moyens qui servent à cette appropriation spécifique² ».

Son approche, si elle n'est pas isolée, est effectivement pionnière et contribue à l'émergence de nombreuses formations au sein du système universitaire à partir des années 1980, même si celles-ci sont surtout créées à partir des sciences de l'information et de la communication ou de l'histoire et l'histoire de l'art³.

L'approche de Stránský pour tenter de parvenir à ses fins témoigne cependant d'une vision très classique du système scientifique : pour qu'une discipline, selon lui, soit reconnue en tant que science, il lui faut disposer d'un objet d'étude particulier, d'une méthode qui lui soit propre, d'un langage scientifique rendant compte de ces spécificités et d'un système théorique⁴. Ces quatre principes apparaissent en filigrane de la plupart de ses articles, notamment ceux édités dans l'anthologie⁵, et c'est dans cette perspective, notamment, qu'il développe plusieurs concepts – muséalisation, muséarité, *musealia* – visant à rendre compte des particularités du travail muséal. La réflexion de Stránský va connaître des oppositions virulentes – notamment de la part des chercheurs anglo-saxons, lui reprochant soit un engagement trop ancré dans une vision marxiste-léniniste, soit une volonté de théorisation sans intérêt⁶. Il n'empêche que sa vision de la muséologie à l'université de Brno se diffuse à travers le monde, tant par le canal

1. Gregorova, A. (1980). La muséologie, science ou seulement travail pratique du musée?. *Mu Wop/Do Tram*, 1, p. 19.

2. Stránský, Z.Z. (1995). *Muséologie, introduction aux études*. Brno: Masarykova univerzita et ISSOM, p. 19.

3. Caillet, E. & Van-Praet, M. (2001). Musées et expositions. Métiers et formations en 2001. *Chroniques de l'AFAA*, 30.

4. Stránský, Z.Z. (1980). Museology as a science (a thesis). *Museologia*, 15, XI, pp. 33-40.

5. Mairesse, F. (Ed.). (2019), *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie*, Paris, L'Harmattan, pp. 195-205.

6. Burcaw, G. E. (1981). Réflexions sur MuWop no 1. *MuWop/Do Tram*, 2, pp. 86-88.

de l'ICOFOM que par celui de l'École internationale d'été qui y a été créée sous l'égide de l'UNESCO. En dépit de ces efforts, la notoriété de ces propositions apparaît très relative, en regard par exemple de celle des publications diffusées mondialement à partir de l'université de Leicester par les éditions Routledge, alors que celles de Brno sont majoritairement rédigées en tchèque et que les publications de l'ICOFOM sont essentiellement photocopiées et distribuées à quelques dizaines d'exemplaires.

Une approche vouée à l'oubli ?

Depuis le moment où, pour la première fois, Stránský formule son approche particulière de l'objet de la muséologie¹, plus d'un demi-siècle s'est écoulé. Le bloc de l'Est n'a pas résisté à la destruction du mur de Berlin, l'effondrement du modèle communiste entraînant dans sa chute une partie du système universitaire de ces pays. La volonté d'asseoir la muséologie en tant que discipline scientifique autonome semble avoir disparu de l'agenda des chercheurs : le système académique se référant de moins en moins à cet esprit systématique inclut de nos jours aussi bien des formations en muséologie qu'en médiation culturelle, en études de genre ou post-coloniales. On s'est par ailleurs rendu compte que le développement de la recherche et des disciplines académiques ne passait pas uniquement par la reconnaissance d'un objet d'étude ou d'un vocabulaire et de méthodes spécifiques. Durant les années 1990, la sociologie des sciences, dans le sillage d'un Bruno Latour², montrait que même au sein des sciences exactes, la seule qualité de la production scientifique s'effaçait devant les stratégies et les institutions nécessaires pour l'avancement et l'affermissement d'une discipline : constitution de laboratoires, de bases de données et de corpus d'analyse, développement de réseaux de chercheurs, obtention du soutien des pouvoirs politiques, création de fondations ou d'instituts de recherche, travail de relations publiques, etc. La constitution d'un département au sein de l'université de Brno, la création de l'ICOFOM ou d'une exposition temporaire autour de la muséologie (*La voie des musées*³), l'inauguration de l'école internationale d'été, contribuèrent sans doute autant, sinon plus, pour l'épanouissement de la discipline, que le langage et le raisonnement spécifique développé par Stránský. Sans doute le plus difficile fut-il pour le scientifique de Brno de voir progressivement diminuer le nombre de ses « collègues » partageant sa logique, au gré des transformations des anciens pays de l'Est, mais aussi du renouvellement intergénérationnel.

On peut ainsi s'interroger, à notre époque, sur l'intérêt d'une telle production : si la muséologie en tant que science ne constitue plus de véritable enjeu, le projet stránskýen a-t-il encore un réel intérêt ? L'œuvre du théoricien de Brno est certes encore citée, de manière particulièrement enthousiaste, en Amérique

1. Stránský, Z.Z. (1966). Predmět muzeologie (The subject of museology). *Sbornik material Ů přeho muzeologického symposia*, Brno: Moravské museum, pp. 30-33.

2. Latour, B. (2001). *Le Métier de chercheur. Regard d'un anthropologue*. Paris : INRA.

3. Schneider, E. (1977). La Voie du musée. *Museum*, XXIX, 4, pp. 182-191.

latine et notamment au Brésil. La genèse de cet intérêt pour Stránský peut être reliée à l'activité déployée par quelques muséologues proches de l'ICOFOM, particulièrement l'argentine Nelly Decarolis et la brésilienne Teresa Scheiner, toutes deux anciennes présidentes du comité et fondatrices du sous-comité ICOFOM-LAM (pour les pays d'Amérique latine), se référant régulièrement à la pensée de Stránský. L'œuvre de ce dernier, le plus souvent cité à partir de ses écrits dans *ICOFOM Study Series*, apparaît ici comme particulièrement stimulante pour une nouvelle génération de muséologues¹. Peut-être le caractère résolument ouvert des propositions de Stránský, évoquant à travers quelques termes parfois définis de manière évasive (la relation spécifique, ou le concept de muséalité), permet-il d'englober des formes muséales novatrices comme les *pontos de memória* brésiliens², et de manière plus générale nombre d'initiatives communautaires ou politiques autour du musée. Ainsi Teresa Scheiner écrit-elle que les propositions de Stránský et Gregorová :

« nous ont conduit à envisager les musées et la muséologie comme des instances relationnelles, au même titre que les origines mythiques (et archétypales) du concept de musée. A partir d'une telle perspective, nous comprenons que le « Musée » n'est pas un, mais multiple – c'est un terme générique qui renvoie à différents types d'échanges relationnels entre les hommes et la réalité, tels qu'ils se sont présentés au cours du temps et de l'espace. »³

On peut être certes surpris par une telle lecture des textes de Stránský, dont les écrits laissent pourtant peu de place à l'interprétation : le muséologue de Brno, lorsqu'il parle de relation spécifique, évoque l'activité humaine de constitution de collections et l'appropriation à laquelle il se réfère n'est pas symbolique. L'objet, appréhendé non seulement comme un document, mais aussi en tant qu'objet sensible (la logique de l'ostension) est pour lui un élément central, et c'est l'activité humaine de rassemblement d'objets – la formation de collections depuis la préhistoire et, de manière plus rationnelle, à partir de l'Antiquité qu'il évoque comme constitutive des époques de la muséologie. Dans cette perspective, Stránský apparaît bien comme un représentant du système muséal des années 1960, alors entièrement concentré sur le musée comme système patrimonial et scientifique lié à l'acquisition, à la thésaurisation et à la présentation d'objets. C'est dans cette perspective qu'il se montre très critique sur les centres de science qu'il considère comme des pseudo-musées, et c'est tout aussi sévèrement qu'il

1. Soares, Brulon B., & Baraçal, A. B. (2017). *Stránský: uma ponte Brno-Brasil. Stránský : a bridge Brno-Brazil*. Paris : ICOFOM.

2. IBRAM. (2016). *Memory Spots. Methodology and Practices in Social Museology*. Brasília: Instituto Brasileiros de Museus.

3. Scheiner, T. C. (2017). Beyond the Museum: museologies and Meta(?)theories. Notes on the contribution of Z. Z. Stránský for Latin-American thinking. in Soares Brulon , B., & Baraçal, A. B. (Ed.), *Stránský: uma ponte Brno-Brasil. Stránský : a bridge Brno-Brazil*, Paris : ICOFOM, p. 84, ma traduction.

juge les écomusées (sans trop les comprendre semble-t-il, du moins dans ses premiers écrits où il les renvoie à leur dimension écologique¹). Dans ces deux cas, c'est le manque de relations avec une collection d'objets authentiques qui apparaît, pour Stránský, comme problématique et ne leur donne pas, à ses yeux, la dimension d'un musée.

Cette approche essentiellement conservatrice s'appuie également sur une vision relativement floue des enjeux économiques du musée, tels qu'ils se sont développés ces dernières années. Le changement de régime politique et économique de la Tchécoslovaquie a conduit Stránský à développer sa pensée à partir du marché, évoquant (de manière assez superficielle) les questions de commercialisation, de relations publiques et de promotion. L'auteur n'analyse pas non plus réellement la question du numérique, encore balbutiante à l'époque, dont il ne perçoit pas les enjeux. Il est fort probable qu'il aurait rejeté, de manière assez catégorique, l'appellation de « musée » aux cybermusées et autres « musées virtuels » se développant sur Internet, pour des raisons assez similaires à celles des écomusées ou des centres de science.

Une forme ouverte, mais autour de la question des collections

Pour autant, la « révolution copernicienne » engendrée par Stránský, selon les termes de Bernard Deloche², constitue un élément marquant pour concevoir l'étude du musée. En considérant, dès 1966, que l'objet d'étude de la muséologie ne peut être le musée mais doit être étendu à une forme plus stable liée à l'activité humaine, il contribue au développement d'une perspective de recherche intégrant le musée mais également d'autres formes institutionnelles plus anciennes (collections-trésors, cabinets de curiosités, etc.) ou futures (c'est le principe du musée virtuel entendu comme musée en puissance, comme le remarque Deloche³). Le « musée » apparaît dès lors comme une forme non figée, susceptible d'évolutions futures voire d'autres appellations, pour autant que celles-ci s'inscrivent dans une perspective liée aux rapports humains avec des collections d'objets authentiques.

Bernard Schiele souligne cependant le problème que pose la muséologie dès lors qu'elle n'est pas envisagée comme « sciences du musée » mais qu'elle cherche à s'étendre : « ...une discipline détermine son objet. Il n'existe pas avant elle⁴ », et Schiele de remarquer que la définition de la muséologie, loin de s'autonomiser, continue d'être modifiée par les partisans de l'approche Stránskýenne, au gré des

1. Stránský, Z.Z. (1988). Nouvelles tendances dans le monde des musées : Le pour et le contre. in Mairesse F. (Ed.), *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie* Paris : L'Harmattan, pp. 195-205.

2. Deloche, B. (2019). Zbyněk Sbylav Stránský, le nouveau Copernic. Entre l'idéologie et le « politiquement correct ». in Mairesse F. (Ed.), *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie* Paris : L'Harmattan, pp. 9-17.

3. Deloche, B. (2001). *Le Musée virtuel*. Paris : Presses universitaires de France.

4. Schiele, B. (2012). La muséologie. Un domaine de recherches. In Meunier A. & Luckerhoff J. (Ed.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec : Presses universitaires de Québec, p. 86.

évolutions du musée (notamment à partir de la définition de l'ICOM), intégrant par exemple le musée virtuel ou, comme cela était évoqué plus haut, les aspects commerciaux du musée. Force est de reconnaître que le musée préexiste aux tentatives de définir l'objet de la muséologie comme une relation spécifique entre l'homme et la réalité, selon les termes de Stránský, et que son évolution a entraîné à son tour des changements quant à la manière de concevoir la muséologie, ce qui ne pose pas de réel problème dès lors que cette dernière est identifiée en tant que champ de recherche, mais bien lorsqu'elle se présente en tant que discipline académique autonome.

Le débat sur la muséologie comme discipline universitaire pouvant être enseignée au sein de l'université a ainsi vécu, non pas parce qu'elle est devenue une discipline spécifique reconnue au même titre que la zoologie ou la physique, ni même parce qu'elle aurait été intégrée dans le système académique (ce qui est par exemple le cas en France, au sein de la section 71 des Sciences de l'information et de la communication, grâce à l'apport de Jean Davallon), mais parce que le système académique, largement influencé par le système anglo-saxon, a intégré d'autres champs de recherche plus ou moins interdisciplinaires. Le projet Stránskýen, poursuivi durant de si nombreuses années, a-t-il dès lors encore un sens ? Si, d'une certaine manière, les propos de Stránský apparaissent indubitablement datés, ils font cependant écho à deux préoccupations particulièrement contemporaines : l'invention occidentale du musée d'une part, le lien du musée avec les collections de l'autre.

Si la muséologie peut être envisagée comme un champ de recherche autour du musée¹, alors ce dernier se résume à un phénomène essentiellement occidental. De par son étymologie autant que par son histoire, le musée apparaît comme un projet principalement européen, avant de se répandre à travers le monde : création plongée dans les racines de l'antiquité classique, qui se déploie progressivement à la Renaissance dans les principaux foyers de l'humanisme, puis à travers le monde, avec les colonisations successives². En résultante, le mouvement de décolonisation qui s'est opéré au cours de la seconde moitié du XX^e siècle a engendré, dès les années 1970, un regard de plus en plus critique sur le musée et les valeurs occidentales qu'il sous-tendait³. Si le mouvement des *post-colonial studies*, initié deux décennies plus tard, n'a cessé de développer une lecture critique des musées occidentaux, enjoignant de « décoloniser » le musée, c'est cependant d'abord le dispositif qui fait figure d'accusé, et non l'enveloppe ou le musée lui-même, perçu (en Asie, en Océanie ou en Afrique) comme neutre voire globalement positif, bien qu'issu de l'impérialisme occidental. L'institution du musée, en ce sens, continue de se développer essentiellement à partir de ses

1. *Ibid.*

2. Bazin, G. (1967). *Le Temps des musées*. Liège : Desoer. Schaer, R. (1993). *L'invention des musées*. Paris : Gallimard. Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris : La découverte.

3. Adotevi, S. (1971). Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. *Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM*, Grenoble : ICOM, pp. 19-30.

origines classiques, fondées sur une perspective de préservation des collections et le développement des connaissances.

L'hypothèse de Stránský, bien qu'il ne l'ait pas poursuivie (son approche demeure essentiellement fondée sur le musée classique et sa réinvention à la Renaissance), permet d'envisager l'institution à partir d'autres points de vue que le seul prisme occidental. Le principe du collectionnisme sur lequel se fonde le muséologue tchèque remonte à la préhistoire :

« Avec les hommes du Moustérien supérieur apparaissent les premiers témoignages de préoccupation d'ordre esthétique ou religieux : des minéraux de forme ou de couleur singulière, tels pyrites, gros mollusques fossiles, polypiers et concrétions, trouvés parmi les vestiges ont dû être ramassés par les hommes au cours de leurs sorties et rapportés dans l'habitat ; ils constituent la plus ancienne collection de « curios » qui ait jamais été observée. »¹

Selon ces principes, toutes les civilisations, d'une manière ou d'une autre, ont développé un esprit de la collection, soit à des fins religieuses ou esthétiques, comme le suggère Girard, soit à des fins mnémoniques, afin de classer et de présenter les connaissances. Ce principe s'inscrit au cœur du système muséal occidental mais il accompagne, de manière plus générale, les civilisations de l'écrit à travers le principe de l'encyclopédie (on le retrouve d'emblée sur les tablettes sumériennes, mais aussi en Inde ou en Chine –². La logique d'un savoir documentaire préservé par le livre et les bibliothèques se retrouve dans d'autres objets, qu'il s'agisse de monuments ou, par exemple en Afrique, de supports mnémoniques comme les *Lukasa* des *Luba*³, des objets du *Bwami* ou les supports d'aphorismes et de proverbes des *Lega*⁴, au Brésil dans les parures amazoniennes *Kayapo* conservant l'historique des privilèges hérités par leur porteur⁵.

« [L'objet] appartient [donc] à la sphère de la documentation, et [...] il est aussi une source d'information, mais [...] il ne peut être identifié ni comme document en tant que tel ni [...] seulement comme de l'information. Pour cette raison, il nous faut admettre que le processus d'identification d'un objet de musée est l'expression d'une relation spécifique de l'homme à la

1. Girard, C. (1978). *Les industries moustériennes de la grotte de l'Hyène à Arcy-sur-Cure (Yonne)*. Paris : éditions du Centre national de la recherche scientifique, p. 28.

2. Voir Schaer, R. (Dir.). (1996). *Tous les savoirs du monde*. Paris : Bibliothèque nationale de France et Flammarion.

3. Nooter-Roberts, M. & Roberts, A.F. (1996). *Memory. Luba Art and the Making of History*. New York : The Museum for African Art & Prestel Verlag.

4. Biebuyck, D. (1973). *Lega Culture. Art, Initiation and Moral Philosophy among a Central Africa People*. Berkeley : University of California Press.

5. Verswijver, G. (1992). *Kayapo. Amazonie, plumes et peintures corporelles. Annales du Musée royal de l'Afrique Centrale (Sciences Humaines)*, Tervuren, p. 132.

réalité. Comme elle implique une dimension ontologique, cette relation peut être appelée « appropriation de la réalité »¹».

L'objet n'est pas ainsi simplement support de connaissances, comme le livre ou la tablette cunéiforme, et la fonction des musées vise la préservation ou le développement des connaissances, mais aussi celle des objets en tant qu'évidence ou que témoignage d'une certaine réalité, qui peut être liée à des fins religieuses, esthétiques, économiques ou politiques. Cette perspective permet de relier le musée occidental à d'autres traditions anciennes, comme celles du Jardin du Lettré en Chine², ou comme le *bure kalau* (ou *kalou*) des îles Fidji³. Elle permet ainsi non seulement à certaines cultures réfractaires à l'impérialisme occidental sous-tendu par le musée (comme forme) de l'envisager à partir de leurs propres traditions, mais aussi de mieux comprendre comment la forme muséale « classique » peut ainsi évoluer dans un certain nombre de pays, par exemple au niveau de sa relation aux collections – ce qui est le cas de certains musées sans collections au Japon⁴.

Ce dernier exemple permet d'appréhender sous un autre angle les récents débats autour de la définition du musée à la Conférence générale de l'ICOM à Kyoto, en septembre 2019⁵. On sait la récente proposition visant à définir les musées comme des lieux « de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. », etc. Le vote sur l'approbation de cette proposition a été reporté à une nouvelle assemblée, tout en ayant suscité d'épiques discussions lors de la Conférence générale. Si les musées sont encore présentés dans cette proposition comme les « dépositaires d'artefacts et de spécimens », ils apparaissent bien moins conditionnés par la préservation du patrimoine ou par la recherche que par les relations avec leurs communautés, leur territoire ou la société. A tel point que des musées comme le Louvre ou le British Museum pourraient à juste titre se voir refuser le statut de musée, si une telle définition devait être acceptée et prise au pied de la lettre. Les *Pontos de memória* brésiliens, qui s'inscrivent en revanche très largement dans cette proposition, se définissent à partir de leur travail inclusif au sein d'un territoire, sur la mémoire collective, à travers

1. Stránský dans Mairesse, F. (Ed.) (2019). *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie*. Paris : L'Harmattan, p. 208.

2. Chang, W.-C. (2009). Aux origines du musée et des expositions en Extrême-Orient : ressemblances et différences majeures avec l'Occident. *Icofom Study Series*, 38, pp. 149-162.

3. Hunt, C. (1978). Le musée dans les îles du Pacifique. Essai de justification métaphysique. *Museum*, XXX, 2, pp. 69-75.

4. Morishita, M. (2010). *The Empty Museum. Western Cultures and the Artistic Field in Modern Japan*. Farnham: Ashgate.

5. Guerrin, M. (2019). Pour les modernes, il faut faire tomber le dogme de l'artiste occidental, blanc, masculin, dominant. *Le monde*, 6 septembre. Noce, V. (2019). What exactly is a museum? ICOM comes to blows over new definition. *The Art Newspaper*, 19 August. Consultée en décembre 2019 à la page <https://www.theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>.

nombre d'animations (parades, fêtes, expositions circulantes) œuvrant sur le patrimoine à partir d'inventaires participatifs liés à la mémoire collective, etc¹.

A travers ce débat se pose à nouveau le problème de la place des collections au sein du musée. Celles-ci se voient en effet de plus en plus largement reléguées à l'arrière-plan du discours muséal, l'ensemble des activités de l'institution se concentrant sur les liens avec la communauté ou la société. Avec un peu de recul, cette évolution constitue une tendance forte, de plus en plus présente au sein du discours muséal, aussi bien anglo-saxon² que francophone³, même si son évolution peut être envisagée comme partiellement cyclique – les écomusées et la Nouvelle muséologie initiés au cours des années 1970 reposaient sur des propositions fort similaires, mais n'ont pas pour autant remplacé l'institution muséale. Si la « relation spécifique entre l'homme et la réalité » peut être envisagée comme une relation homme-collection, on peut certes supposer une grande souplesse dans l'interprétation de cette relation entre homme ou publics et collections, le rapport entre ces deux éléments pouvant faire l'objet d'un spectre de relations allant du « coffre-fort » (la collection au centre, voire l'absence de public) au « forum » (la collection à la périphérie, ou l'absence de collection, les relations humaines et le débat au centre). Ce rapport a différé tout au long de l'histoire du musée, donnant lieu à des formes privilégiant un peu plus l'un sur l'autre ; il existe cependant un moment pour lequel le rapport de force conduit à l'exclusion d'un des deux éléments, entraînant la suppression du rapport entre les deux. Selon la vision « classique » de Stránský, le musée « polyphonique » de Kyoto n'est plus un musée à partir du moment où son travail ne passe plus par la sélection et la thésaurisation d'objets tangibles. Cette perception des choses ne touchait à l'époque pas seulement les musées de l'Est ou ceux de beaux-arts : le muséologue canadien Duncan Cameron, proche de la Nouvelle muséologie, évoquant le musée de voisinage d'Anacostia, dans les faubourgs de Washington, soulignait déjà le problème de ce type d'établissements :

« Dans ce cas-ci, on peut se demander si le nom de « musée » est toujours approprié pour cette initiative. N'est-il pas plutôt un centre communautaire avec une fonction importante et nécessaire d'interprétation de l'environnement immédiat et du patrimoine culturel de cette communauté

1. IBRAM. (2016). *Memory Spots. Methodology and Practices in Social Museology*. Brasilia: Instituto Brasileiros de Museus.

2. Black, G., (2012). *Transforming Museums in the Twenty-first Century*. London: Routledge. Museums Association. (2012). *Museums 2020 Discussion Paper*. London: Museums Association. Karp, I. & al. (2006). *Museum Frictions*. Durham: Duke University Press. Janes, R.R. (2009). *Museums in a Troubled World. Renewal, Irrelevance or Collapse?* London: Routledge. Mensch, P & L. van (2011). *New Trends in Museology*. Celsje: Museum of Recent History.

Stránský, Z.Z. (2005). *Archeologie a Muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita.

3. Eidelman, J. & al. (2017). *Rapport de la mission musée du XXI^e siècle, Rapport à la Ministre Audrey Azoulay*. Paris : Ministère de la Culture, 5 vol.

au moyen d'expositions, mais sans collections permanentes et sans fonction de conservation, plutôt qu'un véritable musée ? »¹

Pour Cameron, le musée se définit aussi par le biais de la collection à partir d'un certain contexte qui n'est pas sans rappeler la forme du temple. La forme « forum » envisagée à Anacostia ou dans certains centres de science et musées d'art contemporain, lieux de création et de contestation voire de batailles, lieu de l'action, perd de sa vitalité lorsqu'elle est installée dans un musée, mais l'admission de ces projets, à son tour, au sein du musée, tend pour Cameron à dévaluer ce qui fait le propre de cette institution. Cameron considère à l'époque la nécessité de distinguer ces deux formes que sont le temple et le forum, tant au niveau de leurs espaces que de leurs organisation, tout en évoquant l'interdépendance des deux. Avec le recul, les positions de Cameron, pourtant largement novatrices, n'apparaissent pas aussi éloignées de celles de Stránský.

Les positions reflétées par la définition présentée à Kyoto, en revanche, semblent conduire le musée vers une logique irrémédiablement différente, très largement détachée de l'objet et prioritairement centrée sur la société et des activités liées à la forme « forum ». Stránský en conclurait qu'il ne s'agit plus de musées, mais si la définition de l'ICOM devenait justement celle de Kyoto, il serait absurde d'envisager que les musées définis par le Conseil international des musées ne sont pas des musées... Qu'advierait-il dès lors de la muséologie ? Il lui reviendrait soit à s'adapter, en se redéfinissant également à partir de son nouvel objet – une relation au monde plus ouverte, comme le suggérait Teresa Scheiner², soit à considérer son objet d'étude comme déterminé par d'autres formes que les « musées kyotoïtes ».

Conclusion

Sur un certain plan, donc, la pensée du muséologue tchèque apparaît largement obsolète, reflétant une période révolue, fondée sur le patrimoine matériel et marquée par une autre vision des sciences au sein d'un monde éminemment européenocentré. Quelques décennies plus tard, ce lien ne semble jamais avoir été autant remis en question ; la pensée de Stránský aurait-elle fait long feu ?

Certes, le questionnement de la muséologie comme science ne semble plus avoir de raison d'être, puisque ce champ de recherche (ou disciplinaire) a largement intégré l'enseignement universitaire. Le lien entre musée et musealia, témoignages tangibles et authentiques de la réalité, mis en exergue par Stránský pour définir le cœur de son propos, apparaîtra sans doute tout aussi périmé à certains

1. Cameron, D. (1971). Museum, a temple or a forum. *Curator*, 14, March, pp. 11-24. Repris sous le titre: Musée, temple ou forum. in Desvallées A. (Ed.) (1992), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* (pp. 77-98), Mâcon : Ed. W. et M.N.E.S, pp. 79-80.

2. Scheiner, T. C. (2017). Beyond the Museum: museologies and Meta(?)theories. Notes on the contribution of Z. Z. Stránský for Latin-American thinking. Dans Soares Brulon, B., & Baraçal, A. B. (Ed.), *Stránský: uma ponte Brno-Brasil. Stránský : a bridge Brno-Brazil*, Paris : ICOFOM.

qui voient dans le musée un instrument prioritairement lié au développement social : démocratique, inclusif, polyphonique, etc.

Pour autant, force est de remarquer, comme Stránský aussi bien que Cameron, la relation particulière que l'homme entretient avec les objets par le biais du collectionnisme, depuis la préhistoire. Paradoxalement, notre civilisation actuelle n'a jamais été aussi matérielle et collectionneuse, et si un tel principe ne devait plus constituer, selon la logique « polyphonique », le cœur du système muséal contemporain, cela reviendrait à dire que les deux termes (le musée, mais aussi la muséologie, pour autant qu'elle cherche à former aux métiers du musée) devraient radicalement changer de sens. Soit la muséologie contemporaine ne s'intéresse plus aux questions de préservation et de recherche fondées sur le patrimoine matériel, pour se concentrer sur le musée comme forme médiatique et sociale, soit c'est la muséologie qui ne s'intéresse plus au musée sous sa nouvelle acception, mais à d'autres espaces qui immanquablement viennent à se développer (on voit ainsi par exemple émerger des réserves de plus en plus autonomes, comme celle du musée de la Civilisation, ou celles du Louvre à Lens).

Ce contexte particulier permet au moins de révéler le caractère largement problématique de la notion même de muséologie, conçue à partir du terme de musée, puisqu'elle pourrait dans cette perspective ne plus s'intéresser aux musées – sinon ceux développés entre le XVIII^e et le XX^e siècle. Certains muséologues avaient déjà suggéré cette possibilité¹, mais le musée, à l'époque, semblait encore largement répondre au prescrit de la discipline qui les étudiait. La perspective d'une muséologie se détournant des musées actuels (ou vice-versa) va dans le sens des remarques formulées par Schiele² et semble confiner à l'absurde. Elle montre en tout état de cause que le cordon ombilical entre muséologie et musée semble bien difficile à couper.

Le regard de Stránský, s'il apparaît quelque peu daté, fournit cependant un étalon précieux pour mesurer la façon dont le système muséal actuel se transforme de manière radicale, au point de bouleverser l'image multiséculaire du musée classique, mais aussi comment il pourrait intégrer d'autres formes que celle du modèle occidental. Il permet en ce sens d'envisager quelques pistes pour mieux comprendre de telles évolutions, et la manière dont elles pourraient se poursuivre.

1. Maroević, I. (1997). *Museology in the Future world*. in Stránský Z.Z. (Ed.), *Museology for Tomorrow's World* (pp. 21-29). München: Müller-Straten.

2. Schiele, B. (2012). *La muséologie. Un domaine de recherches*. Dans Meunier A. & Luckerhoff J. (Ed.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec : Presses universitaires de Québec.

Écrire l'histoire des musées à travers les noms de l'histoire

Octave Debary

« L'histoire a affaire avec l'arrogante souveraineté du nom propre. Il ne désigne rien d'autre que cette ambition de s'imposer à tous, décrivant l'invariance obstinée des devenir possibles d'un même individu qui, pourtant, à chaque moment, pourrait devenir autre »¹.

Je me suis intéressé à la structure de l'économie patrimoniale et muséale à partir de la persistance de la question historique. Je suis arrivé au Creusot, en Bourgogne, en 1996. L'histoire industrielle de cette ville était terminée. Mais l'insistance avec laquelle le passé ne cessait d'être rappelé, raconté, a constitué le sujet de mon travail : comment la ville a reconverti son passé industriel en présent muséal au tournant des années 1970-1980, moment du déclin annoncé, d'abord silencieux, de son économie. À travers le monde, il y a des villes que l'on quitte une fois que l'industrie qui les a fait naître s'est éteinte, des « villes fantômes », laissées à l'abandon. Le Creusot, lui, reste habité par des histoires, par des gens, près de 30 000 habitants dont la moitié a travaillé à l'Usine. Lors de mon enquête (1996-2000²), l'obscurité des lieux contraste face à l'intensité avec laquelle les gens me parlent de cette histoire. Récits d'ouvriers, d'ingénieurs, de syndicalistes, de patrons, d'acteurs du patrimoine, de la culture, du politique, de l'équipe de football à l'épicier... Impossible indifférence à l'égard d'une usine qui a lié leur destin à quatre générations de Schneider, propriétaires de toute la ville. Au Creusot, l'identité sociale se décline comme une marque de fabrique : « Ici on naît Schneider (à la maternité, propriété de l'Usine), on va aux écoles Schneider, on travaille chez Schneider (à l'Usine) et on finit à la maison de retraite Schneider et après au cimetière! ».

La ville du Creusot s'est développée au cours de la première moitié du xix^e siècle autour d'activités économiques (productions métallurgiques et constructions mécaniques) propriétés d'une famille, les Schneider. La politique industrielle des Schneider a fait du Creusot l'une des plus grandes usines d'Europe, où toute l'organisation de la production s'est fondée sur son domaine non industriel. L'entreprise Schneider & Cie prend en charge la construction et l'organisation des écoles, des logements, des loisirs, de la santé, des églises, de la politique... Le développement de l'activité métallurgique s'accompagne de la transformation du fer en produits finis. L'entreprise fonctionne en « usine intégrée » où successivement le travail d'extraction et celui d'élaboration aboutissent à la

1. Bourcheron, P. (2012). *L'entretemps, Conversations sur l'histoire*. Paris, Verdier, p. 70.

2. Voir Debary, O. (2002). *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*. Paris, CTHS. Et Lenclud, G. (2004), L'usine au musée ou le passé consommé, à propos d'Octave Debary, *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, *Critique*, 679, 2004, pp. 899-916.

transformation des métaux et à des constructions mécaniques. On fabrique des fers marchands, des profilés, des tôles, des rails, des ponts, des locomotives, des machines motrices, des armements.... Des aciéries aux forges, Le Creusot dispose ses usines en chaîne continue. Autour des usines, une ville se développe à chaque étape d'extension de l'industrie. Une ville-usine ? L'urbanistique patronale bâtit des édifices publics qui forment des axes de liaison entre les différents quartiers. Il ne s'agit pas d'une ville, ni même d'une ville-usine mais, comme le suggère Jean-Pierre Frey, d'une « urbanité grandissante du travail à l'usine »¹. Chaque maître de forges Schneider donne son prénom à son quartier, à son monument, à son église : Saint-Eugène, Saint-Henri, Saint-Antoine, Saint-Charles. « Le Creusot, terre féodale ? Georges Duby, bourguignon, avait repris l'expression, en comparant la ville à l'un de ces villages médiévaux isolés dans le plat pays, et dont les lots entouraient la réserve du maître »². En 1960, après quatre générations et plus de cent vingt ans de paternalisme industriel, la mort de Charles Schneider précède le déclin industriel et le départ de la famille Schneider du Creusot.

Un des moments importants de cette rupture se produit en 1970. Il se caractérise par le transfert des biens non industriels de l'entreprise (hôpital, écoles, parcs, etc.) au domaine public. Le château de la Verrerie, ancien siège de la Cristallerie royale (1786) autour de laquelle la ville s'est développée, jusqu'alors résidence familiale des Schneider, devient une propriété municipale. Mon travail a porté sur la transformation de cette ancienne résidence patronale en musée. J'ai tenté de comprendre de quelle façon, pendant près de trente années, ce musée avait accompagné l'enterrement de l'industrie. Cette hypothèse m'a amené à montrer comment celui-ci, en racontant l'histoire du Creusot, s'est mis à la rejouer à la manière d'un musée vivant. Étant à ses débuts, en 1971, dans l'impossibilité d'exposer les objets d'une histoire encore vivante (la famille Schneider ayant repris les siens en quittant Le Creusot et ceux de l'industrie étant encore utilisés), le musée a construit son « objet » autour du récit de l'histoire de la « classe ouvrière ». Objet déjà perdu ? Objet de fiction ? Ou impossible à représenter hors d'une domination ? à défaut de l'exposer sous une forme matérielle, le musée l'a cherché pendant près d'une génération. Un musée officiellement sans collection, un écomusée, qui s'est voulu participatif, donnant la parole aux ouvriers et aux acteurs de la culture. Tous sont devenus les auteurs de cette histoire. En racontant l'histoire du paternalisme, l'écomusée a rejoué sa disparition culturelle dans la mise en scène d'un musée vivant. Une fois l'histoire racontée, les objets du temps perdu (ceux de la famille Schneider) sont revenus prendre leur place dans le château, devenu un musée. En 1995, l'exposition consacrée aux Schneider a signé le retour des objets de la famille dans le château de la Verrerie³. Le Creusot a ainsi été « le théâtre d'un double enterrement : celui du

1. Frey, J-P. (1986). *La ville industrielle et ses urbanités. La distinction ouvriers-employés. Le Creusot 1870-1930*. Bruxelles, Mardaga, p. 273.

2. Lequin, Y. (1995). Dans *Les Schneider, Le Creusot : Une famille, une entreprise, une ville (1936-1960)*, catalogue de l'exposition. Paris, Fayard, p. 351.

3. L'exposition s'est tenue à Paris au musée d'Orsay du 27 février au 21 mai 1995 puis à l'Ecomusée

paternalisme industriel à la française et celui de l'activisme culturel, qui avait prétendu exercer le métier de fossoyeur du capitalisme »¹.

L'histoire des Schneider au Creusot est bien celle d'un paternalisme, d'une population qui pendant plus de 150 ans n'a défini son existence qu'au regard de ce lien à une famille, un lien, une emprise, une dépendance. Cette dépendance, qu'elle soit regardée comme une domination ou aujourd'hui avec une certaine nostalgie, pose la question de l'histoire et de son écriture. Au Creusot, en référence à l'histoire industrielle ou muséale (et j'ai tenté de montrer la symétrie entre les deux), impossible de parler de soi sans se référer à la présence des grands patrons : non seulement l'histoire, mais aussi son écriture, est dominée par celle des patrons. Le paternalisme en est en la figure hiérarchique. Les dizaines de livres qui traitent du Creusot confondent presque tous l'histoire de la ville avec celle de la famille Schneider. L'histoire sociale, même l'histoire des techniques, se lit au regard de la personnalité du grand Eugène, de Paul, d'Henry ou de Charles... sans parler de leur ambition politique ou de leurs frasques sentimentales... quoi de plus normal, il s'agit d'écrire une histoire de famille, mais ici à taille de ville !

Finalement, lors de l'écriture de mon texte, j'ai bien sûr été aussi confronté à la cette question biographique : quelle place donner à la biographie des Schneider, quelle place donner également à la biographie du directeur du musée, Marcel Evrard, qui incarnera l'image d'un paternalisme muséal et culturel qu'il s'agira de destituer en lieu (l'ancienne résidence patronale transformée en musée) et place (en l'absence des Schneider) d'une famille absente ? Etant relativement pacifiste, j'ai quand même décidé de donner dans mon texte une mort aux Schneider, une mort épistémologique dans cette écriture de l'histoire. J'ai ainsi décidé de reléguer leur histoire et leur mention à une note de bas de page, où j'ai rassemblé tous les Schneider avec leurs dates de naissance et de mort. Il s'agissait moins de les reléguer hors de mon texte mais davantage comme un sous texte, une présence souterraine. Afin que l'écriture de l'histoire du Creusot ne se confonde pas avec une écriture de ses grands noms. C'est le travail du philosophe Jacques Rancière et son analyse de l'Ecole des *Annales* qui m'ont servi de fil conducteur dans cette entreprise.

Dans son ouvrage. *Les noms de l'histoire*², Rancière montre comment, à partir des *Annales*, l'histoire cesse de se confondre avec l'histoire des rois et du règne des grands noms. Rancière propose une analyse du nouveau « champ poétique » ouvert par l'école des *Annales* à travers laquelle il montre que la rupture historiographique de cette école se produit dans une poétique du savoir qui joue sur

au Creusot du 23 juin au 30 novembre 1995. Voir le catalogue de l'exposition, *Les Schneider, Le Creusot : Une famille, une entreprise, une ville (1936-1960)*, catalogue de l'exposition, Paris, Fayard.

1. Fabiani, J-L. (2005), Compte rendu de La Fin du Creusot ou l'art d'accueillir les restes (O. Debary), *Ethnologie française*, 35, p. 743.

2. Rancière, J. (1992), *Les noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, Paris, La Librairie du XX^e siècle, Seuil. Voir le commentaire plus conséquent que j'en ai fait dans Debary, O. (1996). Les travers des noms ; à travers *Les Noms de l'histoire, Gradhiva*, 19, pp. 118-121.

l'inversion des réalités auxquelles renvoie la discipline. L'histoire-science va s'énoncer à partir de ce qu'elle tend à dépasser, une histoire fictive, une histoire littéraire : « Il [le « et » dans les titres des thèses de L. Febvre et de F. Braudel, *Philippe II et la Franche-Comté, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*] n'est pas une simple affaire de mots. Il appartient à une élaboration poétique de l'objet et de la langue du savoir. Le génie particulier de Lucien Febvre est d'avoir intuitivement compris ceci : l'histoire ne pouvait faire une révolution qui fût la sienne qu'à jouer de l'ambivalence de son nom, à récuser, dans la pratique de la langue, l'opposition de la science et de la littérature »¹.

Avec Braudel, la mort du roi est objet d'une mise à mort poétique qui signifie la fin des récits et de l'histoire des rois. L'événement de sa mort devient un non-événement. La mort du Roi Philippe II occupe une place dans le récit de Braudel qui est une non-place, ainsi, le Roi n'a plus sa place dans l'histoire ; « L'historien choisit de le raconter : de raconter la mort d'un roi comme mort de la figure royale de l'histoire. Le principe du récit sera donc de substituer un récit à un autre, d'attribuer au sujet de Philippe II une autre série d'événements que la sienne »². La mort du roi est une mort épistémologique. Son récit historique, dans le jeu du langage, répond à la poétique d'un « congé » donné à la figure scientifique du roi : « La poétique du savoir historien est la réponse à une question de politique du savoir qui pourrait s'énoncer dans sa candeur ou sa brutalité : comment donner aux rois une bonne mort, une mort scientifique ? »³

La mort du Roi que Braudel met en scène est la mort du règne des Noms – de l'histoire – et de la *mimesis*. La lutte contre la *mimesis* est une lutte contre le primat de l'objet et de l'objectivité. La *mimesis* ne peut penser l'histoire qu'en terme de présence au plus près de l'objet qu'elle croit trouver dans la réalité des noms de l'histoire. Le récit des *Annales* séjourne lui dans l'excès. L'historien atteint son objet, non pas en tentant de s'effacer comme l'invoque l'ivresse romantique des mots d'un Ranke ; « je souhaitais l'extinction complète de mon être ; laisser seulement parler les choses »⁴, mais dans l'excès de la présence à son objet. Cet excès, dans le récit de Fernand Braudel parlant de Philippe II, est l'excès d'une présence – du congé – qui produit poétiquement une rencontre avec le Roi, « Historiens, nous l'abordons mal : comme les ambassadeurs, il nous reçoit avec la plus fine des politesses, nous écoute, répond à voix basse, souvent inintelligible, et ne nous parle jamais de lui »⁵. La poétique de l'excès des *Annales* est une transgression du coefficient de réalité que l'on place dans

1. Rancière, J. (1992), *Les noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, Paris, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 52.

4. Von Ranke, L., *Englische Geschichte*, II, 5, Einleitung ; *Werke*, Leipzig, 1867, sqq., Bd. XV, p. 103, cité par Gusdorf, G. (1988). *Les origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, p. 222.

5. Braudel, F. (1949), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1949, p. 1086, cité par Rancière, J. (1992), *Les noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, Paris, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, p. 28.

les mots, l'histoire scientifique se réalise dans l'histoire mythique. L'historien force l'irréalité du mythe pour l'instituer comme réalité poétique, et dans cette rencontre se produit une vérité ; « Cet excès initial est celui d'une phrase qui crée pour l'histoire un lieu de vérité par un récit – ou un mythe – [...] »¹. La vérité du récit historique ne se situe plus dans l'expérience du monde (comme chose, *res*) mais dans l'expérience de la pensée avec elle-même. Sa « méthode » est pour Rancière « une mise en réserve de la parole et un déplacement de son corps »². Nous sommes dans le voisinage de l'expérience poétique avec le mot, là où Martin Heidegger voyait la « possibilité d'une expérience pensante avec la parole »³.

En guise de conclusion, j'aimerais revenir sur une question. Peut-on se débarrasser aussi vite des grands noms de l'histoire, fussent-ils des rois ou des grands patrons, en les reléguant en note de bas de page comme je l'ai fait ? Dans le cas du Creusot, la question de la mort épistémologique à donner aux noms de l'histoire a été l'enjeu même de l'opération sociale que j'ai tenté de décrire : comment se séparer de la dépendance aux Schneider, en leur absence ? L'opération n'est pas simple et renvoie véritablement au travail de deuil : arriver à se séparer d'un être déjà absent mais qui continue d'habiter le présent. Cette opération rejoint le sens de tout récit historique et de l'écriture de l'histoire. Cette dernière, comme l'a montré Michel de Certeau, est une manière de célébrer un objet tout en s'en séparant. Elle rend compte du temps qui passe, cherchant à comprendre la contemporanéité de son objet (et par là éclairer sa finitude) et, en même temps, se refuse à sa perte en le maintenant vivant par le récit. Par ce double mouvement, la mort est à la fois travaillée et rejetée. L'écriture de l'histoire relève d'une « étrange procédure, qui pose la mort, coupe partout répétée dans le discours, et qui dénie la perte, en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir. Travail de la mort et travail contre la mort »⁴. Cette écriture de la séparation qui participe d'un exercice de « mise au présent du passé »⁵ confère à l'écriture de l'histoire un statut de contemporanéité ambivalent, voire anachronique. Le récit historique construit autant un présent qu'il se sépare du passé.

Au Creusot, ce travail de deuil a trouvé dans sa remise en scène muséale et son transfert à la figure du directeur du musée, Marcel Evrard, un moyen de conjurer l'absence par la mise à mort d'un paternalisme culturel. Pour être totalement honnête, je n'ai pu reléguer la biographie de Marcel Evrard en note de bas de page, parce qu'il me fallait bien écrire un texte qui raconte cette histoire ! Mais je n'ai pas voulu réduire l'histoire de ce musée, de cet écomusée, à sa simple figure et responsabilité. Finalement, j'ai décidé de terminer mon texte, mon livre, en

1. Rancière, J. (1992), *Les noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, Paris, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, p. 115.

2. *Ibid.*, p. 113.

3. Heidegger, M. (1976). *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, p. 51.

4. De Certeau, M. (2002), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, pp. 19-20.

5. Boucheron, P. (2013). L'histoire pour espacer le temps. Entretien avec Patrick Boucheron, *Ecrire l'histoire*, p. 80.

donnant la parole, le mot de la fin de cette histoire, à la concierge du château de la Verrerie. Celle qui a été la moitié de sa vie employée des Schneider au château puis, l'autre moitié, employée municipale dans ce château devenu musée. Elle évoque cette ressemblance de l'histoire, cette ambivalence de l'écriture de l'histoire dont je parlais. Une ambivalence fondée sur la répétition de l'histoire, sa ressemblance à une part d'irréductibilité (un reste), mais qui s'ouvre aussi à une différenciation. Une répétition qui ouvre un espace de séparation où le passé revient habiter le présent comme une *autre* histoire, lui permettant de donner des lieux aux ancêtres pour laisser une place aux vivants.

Mme Roizot, ancienne concierge du château de la Verrerie (résidence familiale des Schneider puis Ecomusée) :

- Au château de la Verrerie, on est passé Ville au 1^{er} janvier 1970, alors on a fait quatorze ans Schneider et quatorze ans Ville du Creusot. Vous connaissez Monsieur Evrard ?

- Oui.

- Vous le voyez ?

- Oui, oui.

- C'est fou... Bon, alors dites lui bien des choses de ma part. Monsieur Evrard et sa Dame, c'é'tait quelqu'un. Au début, il fallait choisir les pièces pour faire un musée, alors il fallait venir quand Madame Schneider n'était pas là. Mon mari faisait cela pour Monsieur Evrard.

- Mais pourtant le Château appartenait à la mairie.

- Oui mais elle ne voulait pas s'en aller. Je peux pas me plaindre, mais pour son rang ... Bon après elle est partie dans cette belle maison d'Autun.

- Ils l'ont repris au fur et à mesure.

- Oui c'est ça.

- Les gens ne semblaient pas se donner le droit de prendre les lieux. Ils ne disaient rien ?

- Si, ils lui disaient mais elle restait. Les gens n'osaient pas mettre Madame Schneider dehors.

- Elle était comment avec vous après ?

- Après elle n'était pas vraiment gentille, surtout avec moi. Mais je ne me suis pas laissé faire. Elle aurait voulu me commander, en plus, après on laissait les portes ouvertes du temps de la ville, alors je lui disais «non Madame, prenez quelqu'un d'autre, je ne peux pas m'occuper de vous». C'est son maître d'hôtel qui...

Oh, je n'en reviens pas pour Monsieur Evrard.

- Quoi ?
- Eh bien que vous le connaissiez. Promettez de lui dire bonjour. Qu'est ce qu'il devient ?
- Vous savez, son départ de la Verrerie s'est mal passé...
- Oh oui, c'était méchant. Son départ s'est très mal passé...
- Votre travail a donc changé quand Madame Schneider...
- Avec Monsieur Evrard ce n'était pas pareil qu'avec les Schneider, c'était déjà différent avec lui. Monsieur Evrard, c'était le musée.

Une nouvelle ambition pour les musées ? Jack Lang, François Mitterrand et la politique muséale française, 1981–1995

Laurent Martin

Cet article sera centré sur la politique culturelle menée dans le domaine muséal par Jack Lang quand il dirigea le ministère de la Culture, dix ans en deux fois, de 1981 à 1986 et de 1988 à 1993, dix années entrecoupées par la période dite de la cohabitation pendant laquelle François Léotard fut ministre de la Culture dans le gouvernement dirigé par Jacques Chirac. Quand on consulte la documentation officielle produite par le ministère au milieu des années 1980 et au début des années 1990, en particulier les deux brochures qui font le bilan de l'action entreprise dans divers domaines, d'abord de 1981 à 1985, ensuite de 1981 à 1991 (brochures d'où j'extraierai la majorité des données quantitatives dont je ferai état¹), ce qui frappe, c'est l'omniprésence d'un discours de rupture, l'idée qu'un changement assez radical s'est produit en 1981 et dans les années qui suivirent, à partir d'une situation de retard accumulé au fil des années voire des décennies précédentes. C'est particulièrement vrai concernant le domaine muséal :

« La France avait accumulé un grand retard par rapport à d'autres pays où la gestion et la conception des musées, profondément transformées, étaient mieux adaptées à l'esprit du temps. [...] Quatre ans peuvent paraître un bien court délai pour combler ce retard. Pourtant, qu'il s'agisse de l'enrichissement des collections, de leur entretien, de leur présentation ou de leur mise en valeur, de la création de nouveaux musées ou de l'accueil des visiteurs, c'est à un véritable bond en avant qu'on a pu assister entre 1981 et 1985. »²

1. Cette étude exploite les archives déposées à l'IMEC par Jack Lang, complétées par divers fonds ouverts aux AN et par des témoignages, recueillis par moi ou par le Comité d'histoire du ministère de la Culture dans le cadre de sa campagne d'archives orales (c'est ainsi par exemple que nous disposons d'environ trois heures de témoignages enregistrés d'Hubert Landais, directeur des musées de France de 1977 à 1987, qui fut aussi président de l'ICOM de 1977 à 1983 ; ou de Jacques Sallois, directeur des musées de France de 1990 à 1994, après avoir été le directeur de cabinet de Jack Lang au début de la période. Cette étude reprend par ailleurs des éléments de ma biographie de Jack Lang parue en 2008 chez Complexe sous le titre *Jack Lang, une vie entre culture et politique*.

2. Ministère de la Culture, service d'information et communication *La politique culturelle 1981-1985, bilan de la législature* « Les Musées ».

« Une mutation s'est engagée en profondeur, depuis une dizaine d'années, pour doter la France des instruments lui permettant d'afficher et de transmettre sa richesse patrimoniale, artistique, anthropologique. [...] Cet effort d'investissement sans précédent pour rénover, moderniser et enrichir les musées et leurs collections, commencer à transformer un paysage resté longtemps figé. »¹

Ce discours est-il fondé, est-on vraiment passé, dans le domaine muséal, de l'ombre à la lumière, pour reprendre une phrase prononcée par Jack Lang en 1981 ? Ou peut-on repérer des éléments de continuité ? En somme : de quelle ampleur ont été les changements apportés dans ce domaine par l'action de Jack Lang et de ses équipes – et de François Mitterrand, car le chef de l'Etat a été très présent dans ce domaine.

Cet article aura trois temps : dans un premier temps je brosserai un tableau général de la politique culturelle dans le domaine muséal français des années 1980-1990, toile sur le fond de laquelle se détacheront ce qu'il est convenu d'appeler les « grands travaux présidentiels », dont un certain nombre sont des musées, que j'examinerai dans un deuxième temps ; je reviendrai sur la question des personnels et du public dans un troisième et dernier temps.

Tableau général du paysage muséal français, 1981-1991

« Lorsque vous m'avez nommé ministre de la culture, il n'y avait pas trois sous sur la ligne budgétaire «rénovation des musées de province». Pas un kopeck non plus pour l'achat d'œuvres d'art dans ces musées !, écrit Jack Lang dans une note confidentielle à François Mitterrand le 10 avril 1995². Aujourd'hui, poursuit-il, fleurissent un peu partout des musées flambant neuf qui accueillent un public chaleureux et qui se sont enrichis de plusieurs milliers d'œuvres. »

De fait, la principale rupture introduite par l'arrivée de la gauche au pouvoir et, singulièrement, de Jack Lang à la tête du ministère de la Culture en 1981 est d'ordre financier. En un exercice budgétaire, 1981-1982, fait sans précédent, le budget du ministère double pour atteindre 0,75% du budget de l'Etat. Toutes les directions, toutes les actions du ministère vont bénéficier de cette manne et le grand souci de Jacques Sallois, alors directeur de cabinet de Jack Lang, est de bien dépenser cet argent, d'éviter le gaspillage comme les crédits non consommés. En ce qui concerne la direction des musées de France, son budget s'accroît de 71% dès 1982 ; si l'on fait une comparaison des autorisations de programme dans le domaine muséal entre la période qui précède immédiatement l'arrivée de Jack Lang au ministère et celle qui la suit, on passe d'environ 1,2 milliards de francs entre 1977 et 1981 à plus de quatre milliards entre 1982 et 1986³. Les

1. Ministère de la Culture, Direction des musées de France, « Les musées de France, 1981-1991 ».

2. Fonds Jack Lang IMEC / AN.

3. 1 102 589 144 euros 2019.

crédits de fonctionnement et de personnels, les subventions de financement et d'équipement augmentent dans des proportions comparables. Et, fait plus remarquable encore, cette augmentation perdure dans les années qui suivent, puisque le budget de la Direction des musées de France est multiplié par quatre entre 1981 et 1991, passant de 388 millions de francs en 1981 à environ 1,5 milliard au début des années 1990¹. De ce point de vue, la cohabitation et le remplacement de Jack Lang par François Léotard ne freinent pas l'impulsion donnée en 1981. D'autant moins que la droite, revenue au pouvoir entre 1986 et 1988, met l'accent sur le patrimoine et les fonctions de conservation délaissés, selon elle, par une gauche trop préoccupée par la création et les créateurs (en réalité, et les budgets le montrent, il n'y a pas eu de « délaissement » entre 1981 et 1985 mais un accent particulier mis par Jack Lang et ses équipes sur la création et les artistes vivants). Les crédits de fonctionnement des musées nationaux sont multipliés par quatorze entre 1981 et 1991, et le budget consacré par l'Etat aux musées des collectivités territoriales et aux musées associatifs est multiplié par six sur la même période.

Comment, à quoi est utilisé cet argent public ? A créer de nouveaux établissements ; à rénover les anciens ; à accroître les collections. Nouveaux établissements : ils sont rares mais leur nombre et leur importance ne sont pas négligeables : musées d'art moderne et contemporain de Grenoble, Saint-Etienne, Nice ; musées d'archéologie d'Arles, Saintes, Mont-Beuvray, Nice, là encore ; musées de la préhistoire de Solutré et Saint-Bertrand de Comminges... Il ne s'agit pas toujours de musées nationaux mais, même dans le cas de musées dont la ville est propriétaire, celle-ci reçoit de l'Etat une dotation importante lui permettant de financer équipement et personnels (à hauteur de 20 à 40% des musées classés et contrôlés). Les opérations de rénovation sont beaucoup plus nombreuses : je ne citerai que la transformation des musées des beaux-arts de Lille, de Lyon, de Dijon, la rénovation et l'extension du musée national de la préhistoire des Eyzies de Tayac, la modernisation du musée Guimet, du musée des arts d'Afrique et d'Océanie, du Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny, du musée national d'art moderne à Paris... En dix années, l'Etat apporte son concours à près de 260 chantiers, contribuant à hauteur de 1,4 milliards de francs à des travaux d'aménagement, de rénovation ou de construction de musées à Paris et dans les régions.

Quant aux crédits d'acquisition, ils ont également augmenté dans des proportions considérables, passant de 32 millions de francs en 1981 à 167 millions en 1991 pour les musées nationaux ; l'aide de l'Etat aux musées de province pour enrichir leurs collections passe de 2 millions de francs en 1981 à 45 millions dix ans plus tard. La création des fonds régionaux d'acquisition des musées (FRAM) en 1982 permet d'amplifier la politique d'acquisition en province. Les dations, créées par une loi en 1968, représentent près de 650 millions de francs d'acquisition entre 1985 et 1990. C'est en grande partie ce système, je le rappelle, qui est à l'origine du musée Picasso, lequel ouvre ses portes à l'hôtel Salé en 1985, plus de

1. 366 987 157 euros 2019.

dix années après la première dation des héritiers du peintre et le choix fait par Michel Guy, alors ministre de la Culture, de l'hôtel Salé pour abriter la collection.

Ce dernier exemple le montre, tout n'est pas inventé par Jack Lang et ses équipes entre 1981 et 1993, pas plus que la politique muséale française ne naît tout armée du crâne du président au soir du 10 mai. Des éléments de continuité importants peuvent être cités qui tempèrent quelque peu les accents triomphalistes qui se font entendre du côté de la rue de Valois à cette époque. J'en citerai trois. D'abord une continuité législative. La grande loi-programme sur les musées date de 1978 et sa durée d'application court jusqu'en 1982 ; elle avait déjà permis de lancer un certain nombre de chantiers de rénovation qui vont se multiplier et s'amplifier à partir de 1982 grâce à l'augmentation spectaculaire des crédits. Continuité personnelle : le directeur des musées de France, Hubert Landais, nommé en 1977 par Michel d'Ornano, est maintenu à son poste par le nouveau pouvoir et il le demeurera jusqu'en 1987 (dix ans, même longévité que Jack Lang). Il est probable que Jack Lang ait voulu le remplacer par une personnalité plus proche de la nouvelle majorité et plus apte aussi à incarner une forme de renouveau, mais François Mitterrand a soutenu Hubert Landais, lequel, dans son témoignage recueilli par le Comité d'histoire du ministère, se dit « touché » de l'attitude du président à son endroit. Manifestation parmi d'autres de l'interventionnisme du chef de l'Etat dans le domaine culturel. Et cet interventionnisme est lui-même un élément de continuité, le troisième que je mentionnerai, puisqu'en leur temps déjà, Georges Pompidou puis Valéry Giscard d'Estaing s'étaient eux-mêmes montrés très intéressés par et impliqués dans les affaires culturelles, au point de lancer un puis trois grands chantiers culturels qui seront achevés par leur successeur. L'importance de ces grands chantiers, notamment muséaux, et la place qu'y occupe le chef de l'Etat justifient que j'y consacre la deuxième partie de cet article.

Les grands travaux présidentiels

Le 24 septembre 1981, lors de sa première conférence de presse en tant que président de la République, François Mitterrand annonce l'achèvement et le lancement d'une série de grands projets architecturaux : achèvement du musée d'Orsay, de la Cité des sciences de La Villette, de la Défense, construction d'une Cité internationale de la musique, projet du Grand Louvre, auxquels s'ajoute celui d'une exposition universelle pour le bicentenaire de la Révolution française en 1989. Quelques mois plus tard, le 9 mars 1982, un communiqué de l'Elysée précise les grands projets qui doivent être l'occasion « d'un renouveau de la création architecturale en France », ajoutant d'autres projets à la première liste : La Villette (parc, cité musicale, musée des sciences), l'opéra de la Bastille, une salle pour le « rock, le jazz et la musique populaire » à Bagnole, la reconstruction du Théâtre de l'Est parisien, la « Tête Défense » (où devait notamment être créé un centre international de la communication), la construction d'un nouveau ministère de l'Economie et des Finances à Bercy, rendue nécessaire par le projet du Grand Louvre, l'Institut du Monde arabe. Certains de ces projets ne devaient jamais voir le jour (l'exposition universelle, la salle de spectacle de

la porte de Bagnolet, le centre international de communication, les nouveaux équipements de la Montagne Sainte-Geneviève) ; mais il est remarquable que tous les autres aient été menés à bien, pour un montant total d'environ 15 milliards de francs (en réalité, selon la manière de compter, les estimations varient du simple au double). Le second septennat de François Mitterrand sera moins prodigue, avec pour seul nouveau grand chantier la construction de la « Très Grande Bibliothèque » auquel on donnera par la suite le nom de son fondateur.

La manière dont ces projets furent annoncés l'indique assez : les grands équipements culturels des années 1980 et 1990 sont d'abord des grands chantiers présidentiels. François Mitterrand n'innove pas fondamentalement, sur ce plan ; il poursuit l'œuvre entreprise par ses prédécesseurs immédiats, George Pompidou et Valéry Giscard d'Estaing, dont il achève plusieurs projets (La Villette, Orsay, l'Institut du Monde arabe, l'aménagement de la Défense) au nom de la « continuité républicaine » et au prix d'inflexions parfois majeures. Il y a néanmoins un changement d'échelle, d'abord parce que le président socialiste a eu le temps qui a manqué à ses prédécesseurs, ensuite parce qu'il a fait preuve d'une obstination, d'un désir de bâtir, d'imprimer sa marque dans le paysage urbain qui sont sans équivalent dans l'histoire de la République. Nulle part, peut-être, ne s'est manifesté avec plus d'éclat la personnalisation du pouvoir qu'avait dénoncée avant 1981 l'opposant Mitterrand mais que le président Mitterrand sut utiliser à son avantage.

Et Jack Lang dans tout cela ? Le rôle joué par le président réduisait *de facto* sa marge de manœuvre ; les hommes et les structures mis en place par l'Élysée pour piloter les divers projets limitèrent son pouvoir d'intervention. Celui-ci ne fut pas nul, cependant, et diffère selon les projets : marginal dans le cas de La Défense, secondaire pour le Grand Louvre, la Bibliothèque, Orsay, l'Institut du monde arabe, la Cité des sciences, il fut capital, semble-t-il, dans le cas de l'opéra Bastille et de la Cité de la musique¹. Mais, outre son rôle de maître d'œuvre, Jack Lang joua celui de pompier, volant au secours des grands projets présidentiels quand ceux-ci se trouvèrent attaqués dans les médias. Car il faut rappeler ce que le passage des années a quelque peu estompé : les controverses, les polémiques, les batailles parfois qui se livrèrent autour des grands équipements culturels. « Agressions architecturales », « dilapidation des deniers publics », « folie des grandeurs », tout y passa. L'une des critiques les plus virulentes (et les plus pertinentes) porta sur le caractère très parisien, très centraliste, de projets qui cadraient mal, c'est le moins que l'on puisse dire, avec les envolées lyriques sur le « désert français » et la nécessité de rééquilibrer les dépenses publiques entre Paris et la province qui parsemaient les discours du parti socialiste dans les années 1970. Alors, bien sûr, on annonça aussi des « grands projets prési-

1. Voir notamment de Saint-Pulgent, M. (dir.). (2013). *Jack Lang, batailles pour la culture : dix ans de politiques culturelles*, Paris, La Documentation française ; et le livre d'entretien de Jack Lang avec Helvig, J-M. (2009). *Demain comme hier*. Paris, Fayard. Plus généralement, sur les grands travaux présidentiels de l'ère Mitterrand, lire Hélie, T. (2017). L'architecture des décisions. Un président-bâtitisseur dans le tournant de la rigueur, *Gouvernement et action publique*, 2, 2, pp. 7-35.

dentiels » dans les villes et les régions. Mais l'ensemble ne pèse pas lourd, sur le plan budgétaire, face aux mastodontes parisiens (même si l'effet d'entraînement et d'émulation n'est pas négligeable). Le poids de ceux-ci n'a d'ailleurs cessé de peser sur le budget du ministère de la Culture et l'on peut s'interroger sur une politique donnant autant de crédits (d'investissement puis de fonctionnement) à des temples culturels dont il n'est pas sûr qu'ils profitent également à tous les Français. On peut aussi s'interroger sur la tendance, observable à partir des années 1990, à une autonomisation croissante de ces grands établissements qui fait la part peut-être un peu trop belle à l'impératif de rentabilité.

Pour en venir maintenant plus précisément aux grands travaux présidentiels de nature muséale, j'en évoquerai trois principaux. Je laisse de côté la transformation du musée national d'art moderne en 1984-1985 dans laquelle l'architecte italienne Gaetana Aulenti joua les premiers rôles ; on la retrouve dans un autre projet de plus grande envergure, l'aménagement intérieur du musée d'Orsay, installé par Valéry Giscard d'Estaing dans une ancienne gare désaffectée et reconvertie. Défini initialement comme un musée d'art destiné à accueillir les collections de peinture et de sculpture du XIX^e siècle à l'étroit dans les espaces du Louvre, Orsay est réorienté vers un musée d'art *et* d'histoire, ouvert à l'histoire du XIX^e siècle et aux mouvements sociaux grâce, en particulier, à l'action de Madeleine Rebérioux que Jack Lang imposa au nouveau directeur de l'établissement public, Jacques Rigaud – homme de médias autant que de culture, ancien directeur de cabinet du ministre Jacques Duhamel, qui avait laissé le souvenir d'un bon ministre de la Culture. Écoutons Rigaud parler de l'implication de François Mitterrand dans ce projet et, plus généralement, dans les grands chantiers culturels :

« L'implication personnelle des chefs de l'État dans ce genre de grandes initiatives est une tradition française. Pour avoir vu de près la façon dont Georges Pompidou et François Mitterrand se sont investis dans ces projets, je tiens à dire que ces deux hommes d'État, si différents qu'ils aient été à certains égards l'un de l'autre, ont trouvé dans ce type d'engagement personnel des satisfactions de haut prix : non seulement ils savaient l'un et l'autre qu'ils attachaient ainsi leur nom à des institutions durables, mais il s'agissait de domaines où leur pouvoir s'exerçait de façon concrète sur des choses visibles. Ni l'un ni l'autre ne m'ont fait de confidences, mais à les fréquenter j'ai compris combien, dans maints domaines du fonctionnement de l'État, il y avait une grande distance, et beaucoup d'opacité, entre une volonté exprimée par eux et la réalisation de cette volonté : débats parlementaires à l'issue imprévisible, arbitrages gouvernementaux laborieux, lenteurs et inerties administratives, résistances du corps social, tout conspire à retarder, à étouffer ou à dénaturer une réforme ou une initiative voulue au sommet de l'État. En revanche, dans le cas des grands projets, l'autorité du Président était clairement affirmée à partir de l'inspiration personnelle qu'ils avaient rendue publique. Sans que les responsabilités gouvernementales et administratives soient le moins du monde diluées ou transgressées, le Président avait les moyens de suivre la mise en œuvre de son idée, d'en voir concrètement, à partir d'une simple

maquette, l'illustration et d'en suivre les étapes avec la possibilité de corriger le tir, de donner le coup d'accélérateur nécessaire, de triompher de possibles blocages. Respectueux des compétences des experts, mais conscients de leur prérogative propre, Georges Pompidou et François Mitterrand ont sans doute connu avec les grands projets certaines des plus belles heures de leur mandat présidentiel. Il fallait voir avec quelle gourmandise ils se penchaient sur ces « dossiers » d'une nature si particulière. Un jour, à l'occasion d'une visite présidentielle, Jack Lang me reprocha d'avoir, avec les équipes d'Orsay, choisi la pierre de Bourgogne du sol et des cimaises, considérant que ce choix revenait au Président en personne. Quand je montrai les échantillons de cette pierre à François Mitterrand, je lui confiai qu'il s'agissait d'une pierre de Buxy, proche de la Roche de Solutré. Cela suffit à le satisfaire, au grand soulagement de Jack Lang. L'implication personnelle du chef de l'État dans ces grands projets ne fut donc pas une manière de caprice royal, mais l'expression contemporaine d'une grande tradition française : celle de la mission de l'État, jusqu'à son sommet, au service des œuvres de l'esprit. L'exception culturelle à la française, c'est cela. Il faut reconnaître à François Mitterrand le mérite de lui avoir donné tout son sens, à Orsay et ailleurs. »¹

Jack Lang avait préconisé de donner à Orsay « une autre vocation et un autre aménagement », ce que François Mitterrand refusa. De même, il ne fut pas suivi par le président lorsqu'il lui proposa François Barré pour diriger Orsay ; peut-être le petit coup de griffe de Jacques Rigaud à l'endroit de Jack Lang s'explique-t-il aussi par cela. De manière générale, d'ailleurs, Jack Lang eut du mal à faire prévaloir ses vues sur des dossiers qui faisaient à l'évidence partie du « domaine réservé » du président. On le vit également sur le dossier du Grand Louvre. Avec l'Arche de la Défense, c'est le grand projet qui était le plus cher au cœur de François Mitterrand, celui dont il revendiqua avec le plus de fierté la paternité : installer dans ce qui fut le palais des rois de France le plus grand musée du monde, moderniser sa conception muséographique, retisser les liens avec la ville et les jardins environnants – et, pour commencer, chasser les voitures qui enlaidissaient ces abords – constituait un projet exaltant. Jack Lang en fut-il l'inspirateur ? Il l'a constamment affirmé, s'appuyant pour le prouver sur une note de sa part au président de la République datée du 27 juillet 1981 dans laquelle il proposait « une idée forte à mettre en chantier : recréer le Grand Louvre en affectant le bâtiment tout entier aux musées » (ce qui, entre parenthèses, constitue une inexactitude historique). La note lui fut retournée avec ces mots rédigés de la main de Mitterrand : « Bonne idée, mais difficile (par définition, comme toutes les bonnes idées) ». Il est fort possible que cette « bonne idée » ait été soufflée à Jack Lang par l'un de ses collaborateurs et, plus probable encore, qu'elle ait germé dans l'esprit de François Mitterrand avant même que son ministre ne la lui suggère, tant elle s'était répandue et imposée au cours des années 1970 – les conservateurs du musée, par exemple, avaient depuis longtemps fait

1. Voir la page <http://www.mitterrand.org/Le-musee-d-Orsay-grenier-de-la.html>

part de leur mécontentement devant les mauvaises conditions de travail et le manque de place dont ils souffraient. On peut aussi penser que la compagne alors secrète de François Mitterrand, Anne Pingeot, n'a pas été pour rien dans la décision finale (et plus encore concernant le projet Orsay)¹. Il reste que Jack Lang prit une part active sinon décisive dans la maturation de cette idée et sa transformation en grand projet présidentiel. Il semble bien qu'il ait lui-même suggéré le nom d'Emile Biasini pour piloter le projet, rencontrant d'abord les réticences de François Mitterrand. Ironie de la (petite) histoire : quand Jack Lang se ravisa – en s'apercevant que Biasini était, selon ses termes, « incontrôlable », en tout cas peu reconnaissant envers celui qui avait soufflé son nom à l'oreille du président – c'est François Mitterrand qui dut défendre le haut fonctionnaire contre les tentatives de déstabilisation du ministre. Jack Lang souhaitait en effet garder la main sur le projet Grand Louvre. Mais Emile Biasini, personnage ombrageux et professionnel chevronné, souvent présenté comme un « bulldozer », bénéficiant finalement de la confiance de François Mitterrand et de l'appui de personnalités influentes dans l'entourage du président (Louis Clayeux, Robert Lion, Paul Guimard) sut tenir Jack Lang à distance, d'abord comme chef de la mission de proposition et de coordination à partir de septembre 1982, puis comme président de l'Etablissement public du Grand Louvre en 1983. Ce qui permit à Jack Lang de reprendre un peu la main dans le projet Grand Louvre, ce fut, outre le dossier sensible des fouilles archéologiques, l'opposition que souleva le projet dans certains cercles politiques, médiatiques ou intellectuels. Le coût des travaux, l'investissement personnel du chef de l'Etat, le déménagement du ministère des Finances pour un nouveau bâtiment dont l'esthétique et la localisation ne faisaient pas l'unanimité suscitèrent les critiques. Celles-ci se focalisèrent sur la pyramide que voulait édifier l'architecte sino-américain Ieoh Ming Pei au milieu de la cour Napoléon, qualifiée d'« agression architecturale » par Michel Guy. L'ancien secrétaire d'Etat aux affaires culturelles de Valéry Giscard d'Estaing prit la tête d'une campagne de presse qui, via *le Figaro* et *France-Soir*, inquiéta un moment les responsables du projet. Jack Lang déclencha une « contre-offensive », selon ses propres termes, en demandant à d'éminentes personnalités des arts, des sciences et des lettres de soutenir le projet dans la presse ou auprès des responsables politiques. Jacques Chirac, maire de Paris et prétendant à l'Elysée, d'abord tenté de s'opposer à la pyramide, finit par se rendre aux arguments que lui présentèrent Mme Pompidou et Pierre Boulez, missionnés par Jack Lang pour convaincre le maire de Paris ; les vieilles fractures entre giscardiens et chiraquiens jouèrent à cette occasion, ravivant le souvenir des polémiques qui avaient entouré l'édification du Centre Pompidou.

Trente ans plus tard, ces polémiques se sont très largement apaisées, comme se sont apaisées celles qui ont entouré la construction des deux plateaux de Buren dans l'enceinte du Palais-Royal. Pei vient de mourir (2019), sa pyramide fait à

1. Conservatrice au département des sculptures au musée du Louvre, elle prend part au projet du musée d'Orsay à partir de 1973, en tant que spécialiste de la sculpture du XIX^e siècle puis y devient conservatrice des sculptures. Le président de la République la consulte souvent lors de la réalisation du projet du « Grand Louvre ».

peu près l'unanimité et le Louvre bat des records d'affluence. Transition plus ou moins habile pour aborder le troisième thème et le troisième temps de cet article, la question des publics et celle des personnels. Je serai plus bref sur cette partie conclusive, faute de données bien solides.

Personnels et publics des musées de France

Sur les personnels, d'abord. L'année 1982 voit la réalisation d'une promesse vieille de dix ans : donner un véritable statut aux gardiens de musées. C'est chose faite en juillet 1982, avec un statut qui assure la promotion de 600 gardiens dans les musées nationaux, ouvre des perspectives de carrière à l'ensemble du corps et supprime la catégorie D. Parallèlement, des actions de formation initiale et continue sont renforcées. A l'Ecole du Louvre est confiée une nouvelle mission : celle d'assurer la formation initiale et continue des conservateurs de musées, dont le statut et les rémunérations sont elles aussi revalorisées. L'année 1990 voit la création de l'Ecole nationale du Patrimoine qui crée un seul grand corps, celui des conservateurs du patrimoine, regroupant les cinq anciens corps des conservateurs des musées, des archives, de l'inventaire, de l'archéologie et les inspecteurs des monuments historiques. Cette réforme a pour but de développer la mobilité des conservateurs au sein des services patrimoniaux du ministère mais aussi en direction de l'université, de la recherche, des collectivités locales. Elle permet aussi de revaloriser la carrière des conservateurs en les plaçant à un niveau équivalent à celui des universitaires et des administrateurs civils issus de l'ENA.

Côté public, le bilan est plus mitigé. Certes, les chiffres de fréquentation sont en hausse, modérée pour les musées en moyenne, spectaculaires pour ce qui concerne quelques grandes expositions, et les documents officiels retentissent des clameurs de triomphe des responsables politiques qui comptabilisent les succès d'affluence. Il faut dire qu'ils n'ont pas ménagé leur peine pour amener au musée ceux qui s'en tenaient éloignés. Outre les journées portes ouvertes qui s'installent dans le paysage muséal français et bientôt européen, les pouvoirs publics mènent des opérations de communication tous azimuts, telles les éditions successives de la « ruée vers l'art » (1985, 1987, 1988) ou l'opération « musées en tête » (1991) qui veulent attirer l'attention des médias et du grand public sur ce qui se passe dans les musées et autres lieux d'exposition. Par ailleurs, les musées développent leurs cellules communication, médiation, diffusion, mettent en place des services d'action culturelle ; sont particulièrement visés les publics jeunes, mais aussi les publics dits « empêchés » en direction desquels des actions ciblées sont mises sur pied. Il est permis de s'interroger sur le résultat de cet activisme culturel. La *Chronique d'une décennie culturelle*, autre publication officielle datant de 1991 (le dixième anniversaire de l'accession de la gauche au pouvoir avait fait couler pas mal d'encre ministérielle) parle d'un « engouement muséal », faisant état des « flots toujours plus considérables de visiteurs » : de 9,5 millions en 1981, ils sont plus de 15 millions à se rendre dans les musées nationaux au début des années 1990 et 70 millions dans toute la France à en avoir visité au moins un. Mais, outre que ce bilan comptable ne dit rien de l'expérience

du musée à l'ère des expositions de masse, il confond surtout – de manière évidemment volontaire – le nombre d'entrées et le nombre de Français qui vont au musée. Jacques Sallois, qui rédige la notice « musées » dans le *Dictionnaire des politiques culturelles* dirigé par Emmanuel de Waresquiel au début des années 2000, est conscient du hiatus et se montre beaucoup plus prudent au moment d'évaluer le résultat de la politique muséale entreprise par Lang et ses équipes, du point de vue des publics. « L'augmentation de la fréquentation ne doit pas faire illusion. Les pratiquants occasionnels sont devenus plus assidus. Mais les temples du patrimoine n'accueillent pas en masse les convertis. Les enquêtes sur les « Pratiques culturelles des musées » l'ont révélé, et les résultats de l'Observatoire des musées l'ont confirmé : la composition sociologique des visiteurs de musées se transforme très lentement »¹.

Façon de dire que le constat dressé par Pierre Bourdieu au milieu des années 1960 (constat relayé par Augustin Girard dans les années 1970 comme il le sera par son successeur Olivier Donnat dans les années 1990) quant au public des musées et autres institutions de la culture légitime ou consacrée restait d'actualité après une décennie très bâtitrice et très volontariste sur le plan de la démocratisation culturelle, quand bien même cette expression avait cessé d'avoir cours officiel. C'est d'ailleurs un constat que l'on pourrait faire aujourd'hui, à l'ère du musée superstar. Dans ce domaine pas plus que dans les autres, la politique culturelle n'a « changé la vie », contrairement aux espérances mises en elle au cours de ce qui restera longtemps sans doute comme l'âge d'or de la politique culturelle – c'était d'ailleurs sans doute trop lui demander.

Au total et après examen, la politique muséale des années Lang / Mitterrand apparaît sans doute moins flamboyante ou novatrice que les brochures ministérielles des années 1980-1990 ne le proclamaient. Jack Lang lui-même s'intéressait peu, à l'époque, au domaine muséal, se montrant plus attiré par les questions touchant au spectacle vivant ou à la création contemporaine. Mais les moyens considérables mis à la disposition de la politique culturelle profitèrent aux musées comme aux autres institutions culturelles ; ce fut une époque de modernisation et de remise à niveau du champ muséal français. Il en reste aujourd'hui de belles réalisations, en particulier celles qu'a laissées un président de la République très actif sur le front culturel, et le sentiment un peu nostalgique d'un âge d'or que la grisaille actuelle fait regretter.

1. Sallois, J. (2000). Musées, dans de Waresquiel, E. (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse et CNRS éditions, p. 447.

Roland Arpin : l'émergence du musée de société et la construction d'un mythe

Yves Bergeron

L'intérêt que je porte à l'histoire de la muséologie n'est pas nouveau. Alors que je débutais ma carrière comme conservateur, le directeur du musée du Séminaire de Québec, André Juneau, me confiait la responsabilité des collections dont une large part se trouvait encore dans les greniers du Séminaire, classé site historique national puisqu'on y retrouve les traces architecturales du séminaire établi par le premier évêque de la Nouvelle-France, Monseigneur François de Laval. Le chantier des collections que j'ai mené avec des étudiants du DESS en muséologie de l'Université Laval s'est déroulé de 1991 à 1995¹. Nous avons la chance de disposer des archives du Séminaire qui nous ont permis de documenter ces collections artistiques, scientifiques et ethnographiques acquises entre le XVII^e et le XX^e siècle. Les archives ont notamment révélé la création du premier musée privé au Canada en 1806 et la mise en place de plusieurs musées au moment de la fondation par le Séminaire de la première université française au Canada en 1852.

Lorsque je me suis engagé dans le projet d'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Dominique Poulot, je souhaitais revisiter l'histoire des musées en Amérique du Nord. Cette habilitation que j'ai soutenue en 2015 montre bien que cette histoire est indissociable des acteurs qui ont développé le réseau des musées. Je pense bien sûr à Roland Arpin, fondateur et directeur du Musée de la civilisation (1986 à 2001), mais également aux précurseurs des musées américains et canadiens dont Ann Pamela Cunningham (1816-1875 – Mount Vernon, George Washington's home and plantation), George Brown Goode (1851-1896 – *National Museum of Natural History*), John Cotton Dana (1856-1929 – Newark Museum), Franz Boas (1858-1942 – American Museum of Natural History), Freeman Tilden (1883-1980 – National Park Service). Au Canada, mentionnons William Logan (1798-1875 – Musée national du Canada), Edward Sapir (1884-1939 – Musée national du Canada), Charles Marius Barbeau (1883-1969 – Musée national du Canada), frère Marie-Victorin (1885-1944 – Jardin botanique Montréal) et Paul Rainville (1887-1952 – Musée de la Province de Québec).

L'historiographie nord-américaine en muséologie revient inlassablement sur celui qui est considéré par la grande majorité des historiens comme le fondateur de la muséologie, c'est-à-dire Charles Willson Peale, peintre naturaliste, militaire

1. Voir la synthèse de ce chantier : Bergeron, Y. (1996). *Trésors d'Amérique française*, Québec/Montréal, Musée de l'Amérique française/Fides.

et homme d'affaires. Le 18 juillet 1786, il inaugure à Philadelphie le *Peale Museum* qui allait devenir le modèle des premiers musées américains et canadiens.

Ces personnalités qui ont marqué l'histoire des musées ont entretenu des liens avec leurs homologues européens. Ils s'inscrivent donc dans un vaste réseau de relations internationales qui constitue malgré tout « Un tout petit monde » pour paraphraser le roman de David Lodge (*Small World*, 1984) qui se déroule au sein d'un réseau international d'universitaires, spécialiste de la littérature.

Roland Arpin : le début de la légende

J'ai choisi pour ce colloque de revenir sur la figure emblématique de la muséologie contemporaine au Québec qu'a été Roland Arpin. Directeur du Musée de la civilisation de 1987 à 2001, il est devenu une des grandes références de la muséologie québécoise et canadienne. Il est important de préciser que j'ai eu la chance de le côtoyer pendant quelques années à titre de conservateur et de directeur de la recherche au Musée de la civilisation. En 2016, j'ai édité avec Julie-Anne Côté deux ouvrages qui mettent en contextes quelques-uns de ses textes les plus significatifs¹. Il est indéniable que Roland Arpin apparaît comme un des penseurs et des leaders de la nouvelle muséologie au Canada. Alors que je travaillais étroitement avec lui au rapport² qui allait conduire à redéfinir la loi sur le patrimoine en 2000, il est devenu pour moi, sans que je ne m'en rende compte, un mentor. Il est donc important de souligner que mon rapport avec lui n'est pas neutre.

Dès le début de la décennie 1990, Roland Arpin est devenu une référence incontournable de la muséologie canadienne en publiant des textes importants permettant de mieux comprendre les valeurs et les fondements d'un musée de société dont il contribue à définir les nouvelles frontières. On peut très certainement comparer son influence internationale à celle qu'a exercée Georges Henri Rivière pour la muséologie française. Comme Rivière l'a fait pour l'écomuséologie, Arpin a incarné le concept du musée de société.

Avant de devenir un muséologue reconnu par la communauté internationale, Arpin a été professeur de linguistique, directeur du Collège Maisonneuve à Montréal, sous-ministre à l'Éducation où il participe à la première grande réforme de l'éducation en 1970, sous-ministre à la Culture et Secrétaire du Conseil du trésor. Au-delà de son mandat à la direction du Musée de la civilisation, Roland Arpin

1. Bergeron, Y., & J-A. Côté (dir.). (2016). *Un Nouveau Musée pour un Nouveau Monde. Musée et muséologie selon Roland Arpin*, Paris, L'Harmattan.

Bergeron, Y., & J-A. Côté (dir.). (2016). *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, Paris, L'Harmattan.

2. Arpin, R., & al. (2000). *Un présent du passé. Proposition de politique du patrimoine culturel déposé à Agnès Maltais, ministre de la Culture et des Communications du Québec*, Québec, Groupe-conseil sur la politique du patrimoine culturel.

a été le conseiller de tous les premiers ministres du Québec de 1972 à 2005. Son influence politique sur la culture a été majeure pendant plus de trois décennies.

Son aventure à la direction du Musée de la civilisation débute en 1987 quand le premier ministre du Québec, Robert Bourassa, lui propose de prendre la direction du Musée de la civilisation. Le musée avait été annoncé en 1984 sous le gouvernement indépendantiste de René Lévesque et le projet ne se concrétisait toujours pas. Le musée avait été construit sur les plans de l'architecte Moshe Safdi, mais l'équipe ne compte alors qu'une quinzaine d'employés. Bref, le musée ne constituait encore qu'une coquille vide dont l'ouverture était annoncée pour l'automne 1988. Robert Bourassa se montre alors inquiet pour l'avenir de cette institution. Comme il s'agit d'un projet conçu par le parti québécois, son cabinet des ministres propose de transformer l'édifice du musée pour en faire autre chose, notamment un casino. Il demande à Arpin d'en assurer la direction et de dépolitiser le mandat du musée. Comme l'ouverture du musée est prévue en 1988, Arpin a dix-huit mois devant lui pour constituer une équipe et inaugurer le musée qui prévoit dix expositions, dont trois permanentes. Il est important de dire que l'équipe du Musée avait commencé à travailler prioritairement sur l'exposition permanente *Mémoires* consacrée à l'identité québécoise avec l'équipe de chercheurs du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT¹) de l'université Laval. C'est à travers ce défi que la légende trouve son origine. Contre toute attente, le nouveau directeur relève finalement le pari et l'ouverture du Musée en 1988 bouleverse le monde des musées au Québec et au Canada. On souligne rapidement l'originalité de sa programmation. L'audace des sujets surprend le grand public et le milieu de la culture. Soulignons simplement quelques grandes expositions emblématiques dont *Souffrir pour être belle*, *Toundra-Taïga* et *Mémoires*. Mais il n'y a pas que les thèmes qui surprennent, on remarque surtout la singularité de la muséographie qui innove et propose grâce aux technologies une expérience immersive. Pourtant, le plus important au chapitre des innovations reste invisible. Roland Arpin rompt avec les valeurs traditionnelles des musées et propose une approche disruptive dans le processus de création et de médiation des expositions. J'ai notamment identifié ces grands principes en introduction à l'ouvrage *Mémoire de Mémoires*² que j'ai dirigé avec Philippe Dubé. Sans reprendre chacune de ces disruptions, il convient de mentionner les principales³. Le Musée se définit alors comme un musée sans collection, c'est-à-dire qu'il choisit de ne pas centrer la programmation sur la collection ethnographique dont le musée a hérité du Musée national des beaux-arts du Québec. Il propose que la programmation repose

1. Aujourd'hui : Centre de recherches Cultures – Arts – Sociétés (Université Laval, Université du Québec à Montréal et Université du Québec à Chicoutimi).

2. Voir la monographie critique de l'exposition : Bergeron, Y., & Dubé, P. (dir.). (2009). *Mémoire de Mémoires. L'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, Québec, les Presses de l'Université Laval.

3. Bergeron, Y. (2009). Le rôle de l'exposition *Mémoires* dans la perspective du défi de l'ouverture du Musée de la civilisation, in *Mémoire de Mémoires. L'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, Québec, les Presses de l'Université Laval, pp. 3-24.

plutôt sur des thèmes et des enjeux de société. Arpin définit alors le concept de musée de société. Dans ce même esprit, il rappelle que le Musée doit reposer avant tout sur un énoncé de mission qu'il conçoit comme l'engagement que le musée prend à l'égard des citoyens et du ministère de la Culture. Afin que cette mission ne puisse être remise en question, il fait adopter le document officiel par le conseil des ministres. Considérant que les musées canadiens n'ont alors pas formellement de mission spécifique, Arpin crée un précédent. De plus, il rappelle sans cesse que le musée existe avant tout pour les visiteurs. Conséquemment, il crée un service de la recherche et de l'évaluation de l'expérience des visiteurs ainsi qu'un service de communication axé sur les publics. Sa vision conduit le musée à élargir la conception de la médiation en s'adressant bien sûr comme le faisaient tous les musées aux publics scolaires, mais en créant un service de l'action culturelle destiné aux adultes et à divers publics. Il crée ainsi une nouvelle synergie avec la population de la capitale nationale qui se reconnaît dans ce nouveau musée ouvert sur la cité. Un des premiers effets de cette vision se traduit par des résultats concrets. Dès la première année, le Musée devient, contre toute attente, l'institution muséale la plus fréquentée au Canada. En même temps, la rumeur se répand dans le milieu muséal qu'un directeur iconoclaste, jugé par cette communauté comme dissident, dirige le nouveau musée national de la civilisation. À mon avis, c'est à ce moment, moins de deux ans après son entrée en fonction, que naît le mythe du Musée de la civilisation. Porté par celui qui traduit dans ses conférences et ses publications la philosophie de cette muséologie.

L'intérêt des musées pour l'approche préconisée par Roland Arpin se manifeste notamment par la résistance de certains musées, mais plus précisément par les critiques de certaines figures dominantes de la muséologie au Québec, dont certains leaders du nouveau programme de maîtrise en muséologie de l'Université de Montréal et de l'Université du Québec à Montréal nouvellement inauguré en 1987. Les critiques se font cinglantes sur les expositions qu'on juge trop centrées sur les visiteurs. Et pour les détracteurs d'un musée qui se dit non centré sur ses collections, le pire arrive : le musée bat des records de fréquentation. La première année, plus de 750 000 personnes viennent de partout pour découvrir ce musée qui rompt avec la tradition classique. Or, ces visiteurs sont charmés par l'approche adoptée par le musée et ils reviennent l'année suivante tout aussi nombreux, confirmant le pari gagné par Roland Arpin et son équipe. Or, si le MCQ devient le musée le plus fréquenté au Québec et au Canada, il devient de plus en plus suspect aux yeux des spécialistes de la muséologie.

Dans les mois qui suivent, des directeurs et directrices de musées au Québec, au Canada et d'ailleurs dans le monde viennent voir ce qui se passe à Québec et restent étonnés de ce qu'ils observent. Peu à peu au Québec, au Canada et ailleurs, des musées reprennent la manière de concevoir les expositions du Musée de la civilisation et on adopte le modèle du service à la clientèle du Musée de la civilisation. D'une certaine manière, le virus MCQ commence à se répandre à travers le réseau des musées. Tout se joue en l'espace de quatre ans, c'est-à-

dire entre 1988 et 1992, année du premier congrès d'ICOM à Québec¹ qui est l'occasion pour la communauté internationale de découvrir le modèle de ce musée de société. Si la grande majorité des muséologues découvre avec intérêt le Musée de la civilisation, certains sont horrifiés lors de leur visite et quittent avec fracas l'institution qu'ils jugent non-respectueuse de la tradition, des valeurs et des manières du Musée.

Si cette histoire est intéressante, c'est qu'elle révèle en somme deux régimes de valeurs diamétralement opposés. Le MCQ développe alors un discours sur sa conception du rôle social du musée. Pour sa part, Roland Arpin a conceptualisé l'approche muséologique. Il écrit plusieurs textes de référence et il prononce de nombreuses conférences au Québec et sur la scène internationale. Bref, il exerce un leadership nouveau au pays. Mon hypothèse, c'est que le musée rompt avec la tradition dans la mesure il n'est pas dirigé par un amateur éclairé, ni un muséologue traditionnel formé en histoire de l'art. Il apparaît plutôt comme un intellectuel qui propose une autre manière de réaliser des expositions². Il expose sur toutes les tribunes nationales et internationales sa conception du musée de société tout en favorisant une synthèse des valeurs de la muséologie nord-américaine axée sur les visiteurs depuis la fin du XVIII^e siècle. Il milite pour un musée qui ne monologue pas, mais qui au contraire dialogue avec les citoyens. Pour la première fois, un musée canadien bouleverse les codes traditionnels du musée et rayonne à l'international de deux manières. Rapidement, les expositions conçues au Musée partent en tournées internationales. Certains musées vont même jusqu'à acheter les scénarios d'exposition et les adaptent. Mais le plus important, c'est que le concept du Musée suscite un grand intérêt. Il est repris, adapté. Il servira de source d'inspiration pour de nouveaux musées ailleurs dans le monde. C'est la première fois qu'un musée canadien exporte son concept et son approche.

Reconnaissance internationale et oubli

Si Roland Arpin est invité à présenter des conférences aux États-Unis et en Europe, paradoxalement, les programmes de muséologie du Québec et plus particulièrement à Montréal ne l'invitent pas à rencontrer les étudiants. Dans les faits, les universités ont tendance à le maintenir à distance. On tarde à inscrire ses textes dans les bibliographies, mais les étudiants lisent ses ouvrages³ et se reconnaissent dans sa conception du musée.

1. Bergeron, Y., Rivard, R., & Simard, C. (2013). Retour sur la 16^e Conférence générale du Conseil international des musées (ICOM) à Québec : 1992. Année charnière de la muséologie québécoise, *Rabaska, Revue d'ethnologie de l'Amérique française*, 11, pp. 7-24. En ligne au www.erudit.org/revue/rabaska/2013/v11/n/1018513ar.html?vue=resume&mode=restriction

2. En ce qui concerne l'approche thématique des expositions, le Musée s'est largement inspiré de la tradition des muséologues du réseau de Parcs Canada. Des personnes comme Philippe Dubé qui a travaillé à Parcs Canada contribuent à importer cette approche muséale.

3. Le plus diffusé étant Arpin, R. (1992). *Le Musée de la civilisation. Concept et pratiques*, Québec, MultiMonde et Musée de la civilisation.

Roland Arpin quitte la direction du Musée en 2001, quelques mois après avoir déposé un rapport remarqué à la ministre de la Culture du Québec afin d'adopter une nouvelle politique du patrimoine¹. Dès qu'il annonce son départ, je suggère à la Société des musées du Québec et aux trois universités québécoises qui offrent des programmes en muséologie² de créer le prix Roland-Arpin afin de souligner le meilleur mémoire parmi les étudiants terminant leur master. Ces quatre partenaires répondent positivement et le prix est créé dès le printemps 2001.

Moins d'un an après son départ, la nouvelle direction du Musée choisit de faire l'impasse sur la contribution de Roland Arpin. Rapidement, on ne souhaite plus l'inviter lors de la remise du prix Roland-Arpin. Pourtant, malgré ces stratégies de négation de sa contribution, il devient impossible de minimiser son œuvre. Arpin a laissé trop de traces écrites. Ses livres, articles et conférences le mettent à l'abri de l'oubli.

Dès son départ en 2001, Roland Arpin me confie personnellement les originaux de l'ensemble des textes et conférences qu'il conserve depuis 1980. La seconde copie de ces archives, laissée au musée, semble avoir disparue. Personne n'en a retrouvé la trace. On dénombre dans ces cahiers plus de 400 textes originaux. Lorsque je quitte le Musée en 2005 pour intégrer le programme de muséologie à l'Université du Québec à Montréal, j'ai pour projet d'éditer les textes les plus importants. Ce travail a demandé quelques années de lecture et de réflexion. Le projet est repris en 2013 avec Julie-Anne Côté, nouvellement inscrite au doctorat en muséologie, patrimoine et médiation. L'édition des textes présentant la conception de Roland Arpin à la muséologie s'est révélée exigeante. Au terme de la démarche, nous avons proposé deux ouvrages complémentaires. Le premier, *Un Nouveau musée pour un Nouveau Monde – Musées et muséologie selon Roland Arpin* présente les textes permettant de mieux saisir le concept du Musée de la civilisation et l'articulation des grandes fonctions muséales. Le second ouvrage, « *Diriger sans s'excuser* » *patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, regroupe les textes qui traduisent sa vision de la gouvernance et sa philosophie humaniste de la gestion d'une institution culturelle.

Pertinence d'envisager l'histoire dans l'œil des acteurs ?

À plusieurs occasions, je me suis questionné sur l'utilité d'envisager l'histoire des musées par le biais des acteurs, c'est-à-dire à travers les discours de ceux qui se sont naturellement imposés dans le monde des musées. Est-ce que cette approche ne biaise pas l'interprétation que nous pouvons proposer de l'histoire de la muséologie ? Après des années d'entretiens avec ces muséologues, je constate qu'ils ne livrent pas toujours la vérité. Mais qu'est-ce que la vérité dans l'histoire des musées ? Bien entendu, chaque témoignage constitue une version revisitée et réinterprétée de chaque parcours professionnel. Comme dans les

1. Connu sous le nom de rapport Arpin, celui-ci service de cadre de référence pour la nouvelle politique du patrimoine adoptée en 2011 par le Ministère de la culture.

2. Université du Québec à Montréal, Université de Montréal et Université Laval.

expositions, les muséologues tentent *a posteriori* de donner un sens à leur vision de la muséologie. En recoupant les témoignages, on arrive pourtant à dégager l'essentiel. Cette démarche me semble d'autant plus importante que le monde des musées reste opaque. Les grandes personnalités n'écrivent pas toujours et les archives conservent peu de traces de leur vision du musée. Les témoignages se révèlent essentiels, car les musées ne sont pas désincarnés. Si les collections demeurent importantes, ce sont avant tout les personnes qui les dirigent qui font les musées. Les acteurs permettent de révéler la véritable culture des musées puisque les valeurs qui habitent les musées sont portées par des directeurs, des directrices et plus particulièrement par des personnes inspirantes.

Au début de chaque année, je présente aux nouveaux étudiants une mosaïque de personnalités ayant marqué l'histoire des musées. Quand je leur demande si ces visages leur sont familiers, rares sont ceux qui peuvent identifier une ou deux personnes. Je leur rappelle qu'il faut commencer par-là. Il est important de rappeler que les musées ne sont pas nés spontanément et qu'il existe une tradition muséale, c'est-à-dire un legs dont ils auront à leur tour la responsabilité.

Oubli et mémoire

Ce qui me frappe dans l'histoire des musées au Québec et au Canada, c'est l'oubli. On connaît peu la trajectoire des musées sur la ligne du temps. Or, chaque nouvelle génération veut se distinguer, on tente de réinventer le musée en oubliant que d'autres avant eux ont repensé le rôle du musée. On a ainsi tendance à écarter la mémoire de ceux qui nous ont quitté. Voilà qui peut sembler paradoxal dans une institution vouée à la mémoire. Il n'est certainement pas inutile de se demander ce qui caractérise le phénomène de l'oubli ? Oublier, c'est en quelque sorte omettre, négliger, délaisser et perdre peu à peu le souvenir. L'oubli se situe à l'antithèse de la connaissance et du concept de mémoire. C'est dans cette perspective que François Mairesse et moi avons développé le projet « Mémoires de la muséologie ». Le projet est né au début des années 2000 de nos échanges sur l'histoire contemporaine de la muséologie. Cette question nous intéressait tout particulièrement. Rapidement, un constat s'est dégagé de nos discussions. Si les musées conservent la mémoire des collections, parfois des expositions, il est rare qu'ils conservent la mémoire de ceux qui ont constitué les musées. Il nous apparaissait que l'institution muséale a peu de mémoire pour ceux qui y consacrent leur vie. Dès lors, nous avons eu la conviction de reconnaître et de révéler l'histoire des musées à travers la voix de ceux qui en ont été les leaders. Il ne s'agit donc pas de reconstituer une mémoire de la muséologie, mais de donner la parole aux mémoires diverses qui configurent l'univers des musées. J'ai expérimenté cette approche pour la première fois en réalisant un entretien avec Roland Arpin en 2002. Heureusement que je n'ai pas attendu plus longtemps, car quelques mois plus tard sa santé s'est détériorée et il aurait eu du mal à livrer un témoignage aussi cohérent. Quelques dizaines d'entretiens avec des personnalités marquantes ont été réalisées jusqu'ici et ce corpus révèle la nature des réseaux qui existent entre ces personnalités. On y voit également se dessiner des courants, des tendances et des innovations col-

lectives. Ces mémoires mises en relation les unes avec les autres permettent de reconstituer l'histoire contemporaine de la muséologie dans des perspectives nationales et internationales.

Un autre constat se dessine depuis quelques années. Ce travail de reconstruction de la mémoire collective de la muséologie me semble s'inscrire dans une perspective de commémoration. Ce n'est certainement pas anodin de travailler à l'histoire contemporaine des musées et de la muséologie comme champ disciplinaire. S'engager dans cette œuvre, c'est aussi accepter les responsabilités qui viennent avec le don des témoignages. Il n'y a rien de neutre dans le fait de travailler à la biographie d'une personnalité marquante dans le monde des musées. Chaque personne interviewée a fait l'objet d'un choix. Inévitablement, je choisis des acteurs hors-normes de la muséologie québécoise. Je constate avec le recul que je sélectionne des personnes qui sont devenues en quelque sorte des légendes vivantes au sens ethnologique du terme.

On peut certainement prétendre que l'œuvre de Roland Arpin l'a fait entrer dans la catégorie des personnages légendaires de la muséologie. Il est entré rapidement dans la tradition orale québécoise. Le récit qu'il a construit de la création du Musée de la civilisation a un caractère merveilleux dans lequel les faits et les événements correspondent à une « réalité relative » qui se trouve en quelque sorte déformée et amplifiée. Roland Arpin a construit une forme de légende et d'hagiographie de sa vie professionnelle. Si on considère que l'étymologie de l'hagiographie correspond à une biographie élogieuse, il semble que c'est précisément ce que chaque informateur tente de créer. C'est assurément ce que Roland Arpin a tenté de faire à travers ses ouvrages et ses nombreux articles. Il a construit son propre mythe autour des conflits politiques entourant le projet du Musée de la civilisation, imaginé sous le gouvernement souverainiste de René Lévesque et de son ministre de la Culture, Denis Vaugeois¹. Il donne un sens national au projet en rappelant la volonté du premier ministre du Québec, Robert Bourassa, de dépolitiser le musée en l'orientant plutôt vers un nationalisme modéré. Sa légende a été amplifiée également par le récit d'une série de conflits internes au sein de la direction du musée et de son conseil d'administration ayant conduit à l'éviction du directeur général, Guy Doré, qui a permis à Robert Bourassa en 1987 de proposer à Roland Arpin la direction du Musée.

Le deuxième volet de la légende entourant Roland Arpin est lié au défi de constituer une équipe et d'inaugurer le Musée moins de dix-huit mois après sa nomination. C'est lui qui choisit ses proches collaborateurs, dont Michel Côté, Claire Simard, Henri Dorion, André Juneau et Guy Boivin, qui à leur tour auront la liberté de choisir leurs collaborateurs. La légende se consolide rapidement avec la qualité des expositions thématiques et le succès de fréquentation. La légende

1. Dans un article à paraître, j'évoque le rôle de Denis Vaugeois comme ministre de la Culture dans la création du Musée de la civilisation : Bergeron, Y. Georges Henri Rivière et le Québec : Entre l'ombre et la lumière, dans Chaumier, S., & Jacobi, D., (dir.), *Georges Henri Rivières et la muséologie*, Paris, ICOFOM.

du Musée de la civilisation construite en grande partie par Roland Arpin apparaît sous un jour positif. Cependant, n'oublions pas que le concept même de légende renvoie également au sens péjoratif de récit inexact. Chaque récit légendaire se construit et échappe rapidement à ceux qui sont concernés, car la légende existe et se transmet par la communauté puisqu'elle fait consensus et qu'elle s'inscrit dans la culture populaire.

De la légende au mythe de fondation

Ce qui est significatif dans le cas de Roland Arpin, c'est que le récit de fondation du Musée de la civilisation s'est transformé avec le temps en véritable mythe. Il arrive que la légende contemporaine atteigne le statut de mythe quand certaines histoires transmises par la tradition correspondent aux valeurs du groupe. L'histoire idéalisée du Musée de la civilisation telle que racontée par Arpin constitue un récit fondateur qui repose sur ce que l'on croit être un fait réel. En réalité, le mythe constitue fondamentalement un récit qui relate « des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social »¹. En d'autres termes, le mythe devient un récit qui donne un sens à un fait historique qui apparaît important pour un groupe d'appartenance. Ainsi, le mythe révèle une évocation légendaire qui repose sur des personnages historiques, mais dont le récit est idéalisé par un groupe ou une communauté, dans la mesure où il transmet des valeurs reconnues et partagées.

Manifestement, le monde des musées n'est pas à l'abri des légendes et des mythes. Ceux-ci sont révélateurs de la culture d'un groupe ou d'une communauté. Il semble bien que le mythe construit par Roland Arpin représente aujourd'hui un moment idéalisé de l'histoire contemporaine de la muséologie québécoise, car il correspond précisément à la reconnaissance du savoir-faire de cette dernière sur la scène internationale.

Le second mythe

Il semble se dessiner un autre mythe sous-jacent à l'histoire du Musée de la civilisation. Dans ses diverses publications dont *Territoires culturels*², Roland Arpin a entretenu le mythe de l'émergence du musée de société au Québec. Est-ce vraiment le cas ? D'une certaine façon, je crois qu'il a raison, mais en même temps le concept de musée de société n'est pas né au sein du Musée de la civilisation, même si cette institution a permis de reconnaître les fondements du musée de société. Arpin a théorisé le concept dans ses textes et ses conférences. On doit reconnaître la valeur et la pertinence de ses écrits. Peu de directeurs de musées ont écrit et diffusé aussi largement leur pensée. Pour avoir discuté

1. Voir au <https://www.cnrtl.fr/definition/mythe>, page consultée le 15 novembre 2019.

2. Arpin, R. (2002). *Territoires culturels*, Saint-Laurent, Bellarmin.

à maintes reprises avec lui, je peux confirmer qu'il croyait profondément au pouvoir de l'écriture. À ses yeux, il était essentiel d'écrire, de préciser sa pensée et de la partager. Il a sans aucun doute su trouver les mots justes pour exprimer les particularités et les valeurs de la muséologie québécoises.

Le concept de mythe est intéressant dans la mesure où on ne peut combattre les légendes et les mythes puisqu'ils se propagent et se transmettent par la volonté de la communauté muséale. Il n'y a pas que les muséologues qui contribuent à diffuser les mythes. Comme universitaires et chercheurs, nous participons d'une autre manière à entretenir certains mythes. En réalisant des histoires de musées autour de personnalités emblématiques, nous alimentons le culte des personnes.

Au-delà du mythe

Pour l'avoir assez bien connu. Je dois dire que Roland Arpin avait d'immenses qualités. Il était une source d'inspiration pour le personnel du Musée. Lorsque je l'ai invité à donner pour la première fois une conférence dans un séminaire de muséologie à l'Université de Montréal en 2002, il a charmé les étudiants en les faisant sourire et en les touchant dans son récit de la création du Musée de la civilisation. C'était un communicateur et un pédagogue hors du commun. Par ailleurs, comme il a souvent été critiqué pour sa trop grande ouverture au rôle social du musée, il avait développé un caractère combatif et déterminé dans la défense de ses convictions. Il a donc écorché des personnes tout au long de son parcours à la direction du Musée. On pourrait dire qu'il s'est approprié par l'écrit l'esprit de la nouvelle muséologie en ne parlant pas du mouvement de la nouvelle muséologie et en laissant entendre que le Musée de la civilisation avait tout inventé. Il a pourtant adopté les grandes valeurs de la muséologie nord-américaine de tradition anglo-saxonne provenant principalement des États-Unis. Il a également intégré le concept d'interprétation en empruntant à la tradition de Parcs Canada inspirée de la muséologie américaine par le biais de René Rivard qui a été l'un des chefs de file de la nouvelle muséologie avec Georges Henri Rivière. C'est à René Rivard que l'on doit la traduction française et la diffusion du concept d'interprétation développé aux États-Unis par Freeman Tilden. En réalité, Arpin a bénéficié de la position stratégique du Québec qui a permis de faire le pont entre l'Amérique du Nord et la France par le réseau du Conseil international des musées et des chercheurs universitaires.

À mon avis, Roland Arpin s'inscrit dans la tradition et la continuité de John Cotton Dana pour sa vision de l'éducation muséale (Newark Museum). La filiation dans les valeurs des deux muséologues peut sembler à première vue invisible, mais elle est bien formelle. L'un et l'autre furent de grands pédagogues qui ont fondé un musée devenu une référence, dans la mesure où ceux-ci furent conçus comme des centres culturels communautaires et démocratiques centrés sur le plaisir et l'éducation populaire.

Une fois qu'on a démontré les liens entre la vision de Roland Arpin et les muséologues nord-américains, il reste que ses textes, fondamentalement personnels,

traversent le temps. Ceux-ci demeurent toujours actuels. Voici le dernier texte destiné à une conférence qu'il a écrit avant d'éprouver des problèmes de santé :

« Au moment où j'écris ces lignes, les guerres font rage dans les régions dont nous connaissions bien peu de choses. De toute évidence, des hommes ont perdu le contrôle des pays qu'on leur a confiés. Les seules réponses aux questions qui se posent sont la souffrance, l'exil, la torture. Un jour, lorsqu'il ne restera plus d'obus et de soldats, l'homme regardera autour de lui et il reprendra la bêche et le pic pour déterrer les obus, inhumer leurs parents et leurs enfants et planter des fleurs et des arbres. Ce sera la victoire pour ceux, qui, comme vous, croient en un monde qui réunit toutes les conditions pour être heureux. L'univers de la pensée et des idées, des lieux de connaissance et de culture (Musée) seront alors perçus comme la vraie richesse, celle dont les voleurs ne peuvent s'emparer comme le disent les Écritures. »¹

Se faire historien de la muséologie

Si je crois profondément à l'importance de transmettre les récits des acteurs clés de la muséologie, il me semble important de conserver un esprit critique sur ma propre responsabilité comme chercheur. Être historien des musées, c'est devenir en quelque sorte un « Passeur ». Je considère comme un cadeau le don que Roland Arpin m'a fait en me confiant ses archives, mais ce don impliquait bien sûr que j'avais en contrepartie la responsabilité de recevoir et de rendre. Manifestement, Arpin savait ce qu'il faisait en me confiant ses archives. Pourtant, je n'en ai pris conscience qu'après la parution de ces deux ouvrages. Je me suis alors senti libre, libéré parce que je redonnais à la communauté ce qu'il m'avait confié. Le don qu'il me faisait impliquait le contre-don et constituait en quelque sorte un contrat social basé, comme l'a démontré Marcel Mauss, sur la réciprocité. Si je m'acquittais de ma responsabilité en publiant ces deux ouvrages, je constate aujourd'hui que je participe à la construction du mythe qu'il a amorcé. Je le perpétue en quelque sorte. À cet égard, suis-je neutre ? Certainement pas. Pourtant, si c'était à refaire, je n'hésiterais pas à nouveau, car je partage ces valeurs que l'on retrouve au fil de ses textes.

Si nous n'avons pas toujours conscience de cette responsabilité, comme chercheurs, nous devons assumer certaines responsabilités et prendre position. Il faut savoir sortir de la caverne. Je pense bien sûr à cette allégorie de la caverne de Platon. Il est donc essentiel de briser ce cycle où chaque nouvelle génération met en retrait ce qui l'a précédé en laissant entendre que l'on réinvente l'eau chaude, faute de connaître l'histoire. Par ailleurs, il ne faut pas ignorer que la tradition est très forte dans les musées et que celle-ci a peu à voir avec la réalité historique. La tradition constitue au contraire un système de valeurs partagées par la tribu, le clan des muséologues, où la culture du secret existe toujours.

1. Arpin, R. 14 novembre 2003. Vol. XIX, 18, 13.11.2003.

Ce qui compte, et que l'on doit reconnaître, c'est que Roland Arpin a rassemblé autour de lui une équipe qui a permis de concrétiser une approche muséologique qui s'inscrit dans une longue tradition muséale nord-américaine qui nous ramène à Charles Willson Peale, William Logan, Marius Barbeau, John Cotton Dana et Freeman Tilden. Voilà ce qui m'intéresse dans les histoires biographiques, c'est-à-dire les relations entre les acteurs et les filiations à la fois revendiquées et réelles.

Zoom sur les professionnels de musées : de la professionnalisation à la modernisation de la muséologie québécoise à partir des années 1960

Anne Castelas

Derrière les mots « professionnalisation » et « modernisation » des institutions, se cache une révolution culturelle et sociale : des professionnels de musées, des femmes et des hommes issus de la génération du baby-boom développant leurs premières expériences dans le domaine culturel, en pionniers. Cet article rend compte d'une recherche effectuée à partir des témoignages de ces derniers. Entre 2015 et 2018, dix-sept muséologues ont été rencontrés en entrevue afin de comprendre leur rôle dans le développement de la professionnalisation de la muséologie au Québec¹. En effet, la période de 1960 aux années 1990 a encore peu été traitée, « l'histoire des collections et des musées au Québec reste à écrire² ». À travers la recherche documentaire et les entrevues semi-dirigées se rejoignent l'histoire des musées et l'histoire orale.

Nous présenterons d'abord le contexte et les inspirations de cette première génération de muséologues professionnels québécois, pour aborder ensuite le concept « d'exposition nexus » et évoquer la notion de transmission à partir de leur témoignage.

Les muséologues québécois au cœur de cette recherche ont en commun d'avoir appris leur métier sur le terrain – les formations universitaires n'existant pas

1. Yves Bergeron (professeur et muséologue), René Rivard (muséologue et consultant international), Annette Viel (muséologue et conseillère internationale), Francine Lelièvre (actuelle directrice du Musée Pointe-à-Callière), Jean-François Leclerc (ancien directeur du Centre d'histoire de Montréal), René Binette (actuel directeur de l'Écomusée du fier monde), Pierre Bourque (ancien directeur du jardin botanique de Montréal), Michel Côté (ancien directeur du Musée de la civilisation), Guy Vadeboncoeur (ancien directeur du Musée Stewart), André Kirouac (directeur du Musée Naval de Québec), Denis Lavoie (*consultant en patrimoine* et ancien président de l'AQIP), Michel Barry (ancien conseiller et chargé de projet à Parcs Canada), Pierre Wilson (ancien directeur du Musée des Maîtres et Artisans), Renée Huart (muséologue), Michel Perron (ancien directeur de la Société des Musées du Québec), Raymond Montpetit (professeur émérite et muséologue) et Cyril Simard (fondateur des écomusées).

2. Bergeron, Y. (2005). Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l'« autre » au « soi », *Rabaska*, 3, p. 10. Page consultée le 1er octobre 2014, au <http://id.erudit.org/iderudit/201707ar>

encore au Québec – et d’avoir travaillé au processus d’interprétation et de muséalisation du patrimoine entre les années 1960 et 1990. Baby-boomers, ils se rapprochent de la notion de génération effective développée par Karl Marx. Ce dernier distingue les « "générations potentielles" constituées de personnes nées à la même époque », des « "générations effectives" qui se constituent lorsque surviennent des ruptures, des événements fondateurs, cristallisant "conscience historico-sociale" et identité collective »¹. C’est sur cette dernière définition de « génération effective » que nous nous appuyons pour mieux comprendre le contexte de cette génération de muséologues québécois.

Les années 1960 constituent un jalon significatif dans la mémoire collective québécoise. Si la vague contestataire de Mai 68 ne s’est pas répandue au Québec, la Révolution tranquille permet tout de même à cette génération une « identification à un événement majeur [qui] est une construction rétrospective et sélective, une manière de remémorer et de commémorer l’événement, de le maintenir vivant par cette incarnation qui fonctionne comme délégation de témoignage, à la croisée de la mémoire et de l’histoire »² dont un des points communs est l’expérience de l’Exposition universelle de 1967 à Montréal. En effet, tous les muséologues de cette génération ont visité l’Expo 67 et l’associent à une période d’effervescence et d’ouverture sur le monde.³ Raymond Montpetit, un des muséologues interviewés, écrit :

« De telles muséographies ne ressemblaient pas à celles des expositions offertes dans les musées d’art ou d’histoire ici à l’époque ; en comparaison, les salles statiques de nos musées vouées à la contemplation et à l’étalage des artefacts ont alors paru très " datées " à plusieurs des visiteurs de l’Expo et aux muséologues d’alors et de demain, qui repartaient en ayant reçu des leçons de design muséographique innovateur et de communication de contenus patrimoniaux aux foules. »⁴

Les inspirations de la muséologie au Québec

Au cours de son processus de modernisation durant la seconde partie du XX^e siècle, la muséologie québécoise a puisé son inspiration dans trois principales références ; la Nouvelle muséologie, le courant de l’interprétation et les influences venues de Suède.

1. Attias-Donfut, C. (2015). Génération, *Encyclopædia Universalis*. Page consultée le 4 mai 2015, au <https://www.universalis.fr/encyclopedie/generation/>

2. *Ibid.*

3. Castelas, A. (2015). Les muséologues québécois, six exemples d’acteurs dans la transformation de la muséologie de l’histoire à Montréal et Québec, 1960-1990. *Mémoire de muséologie*, (Dir.) Raymond Montpetit, Université du Québec à Montréal. Non publié.

4. Montpetit, R. (2002). Les musées, générateurs d’un patrimoine pour aujourd’hui, *Patrimoines et identités*. Musée de la civilisation (Québec), Université du Québec à Montréal. Programme d’études avancées en muséologie Québec : Musée de la civilisation, pp. 11-12.

La première référence est le courant de la Nouvelle muséologie en France, induisant un changement de paradigme et marqué par le déplacement des préoccupations du musée ; des collections vers les publics et du musée vers le territoire. « [L'institution] ne s'adresse pas au touriste de passage mais à l'individu qui vit sur le territoire dans lequel le musée a été installé¹ ». L'article intitulé « La rencontre de l'ethnologie et de la muséologie, toute une histoire : tour d'horizon du XX^e siècle au XXI^e siècle au Québec » cite les influences de la Nouvelle muséologie au Québec. Un premier exemple de cette influence est la sauvegarde du village de Grande-Grave situé dans le nouveau parc national de Forillon. Ce village de pêcheurs-agriculteurs est un potentiel écomusée : « en 1798, la compagnie jersiaise Janvrin s'établit à Grande-Grave et incite les pêcheurs à s'y installer de façon permanente² ». Son destin sera tout autre, car un règlement interdisant que les parcs nationaux soient habités va être appliqué à la lettre, suscitant des expropriations.

« Le directeur des Services d'interprétation d'alors, René Rivard, voulait en faire un écomusée – sur les conseils du grand ethnologue français Georges Henri Rivière, père des écomusées –, mais la population ayant été expulsée par son expropriation en 1970, il était impossible d'implanter à Grande-Grave une « aventure muséologique » de ce genre³ ».

Un deuxième exemple est l'apparition entre 1979 et 1984 de plusieurs écomusées au Québec. « Ces écomusées – Haute-Beauce, Fier Monde à Montréal, Rivière Rouge à Nominique, Écomusée de l'Au-delà, Rivière Pentecôte sur la Côte-Nord, Deux-Rives à Valleyfield, etc. – sont tous issus d'une volonté populaire visant à se donner de nouveaux outils culturels et patrimoniaux communautaires⁴ ». Pour des raisons économiques et par manque de soutien politique, la majorité des écomusées va disparaître au Québec.

La deuxième référence est constituée par le courant de l'Interprétation venu des États-Unis qui a été réfléchi dans le but de sensibiliser les visiteurs des sites naturels, notamment avec le développement de l'automobile dans les années 1950. René Rivard, qui a traduit le livre de Freeman Tilden développé à partir de six principes, retient surtout le quatrième « le but premier de l'interprétation n'est pas d'instruire, mais de provoquer ». Si la plupart des chercheurs sont séduits par l'ouvrage de 1957 rédigé par Freeman Tilden (1883-1980), nous devons rappeler que les écrits de Tilden théorisent une pratique déjà présente aux États-Unis. John Muir (1838-1914), considéré comme « le précurseur de la conservation de la nature au 19^{ème} siècle », fait figure de pionnier en interprétation. Enos Mills

1. Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées*, 17-18, 33-56. En ligne au https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1154

2. Voir <https://www.pc.gc.ca/fr/pn-np/qc/forillon/decouvrir-discover/histoire>

3. Castelas, A., Rivard, R., & Bergeron, Y. (2018). La rencontre de l'ethnologie et de la muséologie, toute une histoire : tour d'horizon du XX^e siècle au XXI^e siècle au Québec, *Ethnologies*, 40, pp. 27-49. Voir <https://doi.org/10.7202/1056382ar>

4. *Ibid*

(1870-1922), qui succède à Muir, « conduisait des “randonnées dans la nature sauvage” et aidait les gens de la ville à comprendre ses paysages¹ ».

La troisième source d'influence, plus méconnue et moins bien documentée, est la Suède. Deux muséologues interviewés nous ont fait part de leur expérience à ce sujet. René Rivard s'y rend en 1983 et fait la rencontre de Per Uno Ågren, directeur du Västerbotten Museum et professeur de muséologie à l'Université d'Umeå, dans le nord de la Suède. Cette rencontre va amener Rivard à penser les choses différemment que ses prédécesseurs, notamment à Parcs Canada, et l'inspirer pour son livre *Que le musée s'ouvre..., vers une nouvelle muséologie : les écomusées et les musées "ouverts"*, publié en 1984². René Binette, actuel directeur de l'écomusée du Fier monde à Montréal, a également participé à un voyage en Suède, en 1987. Il y a visité le Musée national du travail – Arbetets Museum – à Noorköping et fait la rencontre de Sven Lindqvist, grand écrivain suédois, auteur de *Gräv där du står – Creuse là où tu es* – et ardent défenseur de la non-violence. Ce voyage lui a notamment servi d'inspiration pour la publication en 1990 du manuel *Exposer son histoire*, un guide pour ceux qui participent à la réalisation d'une exposition en tant que personne-ressource et acteur du projet³.

Le savoir-faire de la muséologie au Québec

Ces inspirations se sont concrétisées et ont été expérimentées au sein de Parcs Canada ; le gouvernement fédéral ayant en effet investi durant les années 1970 dans le développement des parcs nationaux et sites historiques, notamment au Québec. Parmi les témoignages recueillis, huit muséologues ont travaillé à Parcs Canada. Francine Lelièvre raconte dans son entrevue qu'il n'y avait pas de tradition, ce qu'elle qualifie d'avantage et d'inconvénient à la fois, permettant de laisser la place à l'innovation :

« Je me souviens que j'avais présenté une conférence en Guadeloupe et on m'avait demandé : "vous vous êtes basé sur quoi pour décider des moyens de mise en valeur ?" L'organisation de Parcs Canada existait au Canada depuis longtemps ; mais notre équipe du Québec considérait les façons de faire du Canada anglais plutôt traditionnelles [...]. La direction nous laissait beaucoup de liberté pour créer et réaliser des projets tout en octroyant des budgets significatifs pour l'époque. Ce contexte existe une fois dans une vie, dans une vie de société, je pense ! »⁴

1. Voir European Association for Heritage Interpretation. Quelques étapes dans l'histoire de l'interprétation, page consultée le 7 juin 2015, au <http://www.interpret-europe.net/fr/top/interpretation-du-patrimoine/histoire.html>

2. Rivard, R. (2015). Entrevue avec Anne Castelas, Bureau de *Cultura*, Saint-Pierre-Baptiste le 29 mai 2015 et Montréal le 26 mai 2015.

3. Binette, R., directeur de l'Écomusée du fier monde. (2015). Entrevue avec Anne Castelas, Écomusée du fier monde, Montréal, le 8 juillet 2015.

4. Lelièvre, F., directrice du Musée Pointe-à-Callière. (2015). Entrevue avec Anne Castelas, Musée Pointe-à-Callière, Montréal, le 15 juillet 2015.

C'est à Parcs Canada qu'est réfléchi la grille d'expérience du visiteur en trois points : (1) l'objet de connaissance, (2) le respect de l'esprit du lieu et (3) la stimulation d'une matière à réflexion¹. L'esprit du lieu est un concept intéressant que la muséologue Annette Viel a permis de diffuser à l'international :

« Le lieu s'inscrit dans un territoire qui possède déjà une histoire, un lieu qui se vit aussi au jour le jour. Le public perçoit l'ensemble ce lieu qu'il ressent autant par le territoire environnant que par son paysage et son architecture globale ; ce lieu reflète des valeurs et interpelle autour d'une histoire nature/culture qui a laissé des traces reconnues tout comme celles qui, aujourd'hui, s'y manifestent. »²

Dans la continuité de ces expérimentations, l'ouverture du Musée de la civilisation en 1988 fait émerger le modèle du musée de société au Québec, un modèle pluridisciplinaire où le public est au centre des préoccupations. Il est intéressant de remarquer que ce modèle de musée, qui *a priori* correspond à l'air du temps et est issu des inspirations de la Nouvelle muséologie, a provoqué une controverse. Des critiques sont formulées quant à la politisation du musée et à la polarisation du budget, tandis qu'une partie du milieu universitaire affiche sa perplexité à l'égard du projet. Comme le mentionne Yves Bergeron dans son texte « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945) »³, il y a eu plusieurs étapes dans ce projet ; le concept d'un musée de l'homme, l'institut national de la civilisation, l'utilisation du terrain pour faire un casino et enfin le projet du musée de la civilisation. Dans le cadre de notre étude, on peut noter que plusieurs muséologues rencontrés ont soit participé au concept même du musée – entre autres René Rivard, Francine Lelièvre et Michel Côté – soit y ont travaillé – notamment Yves Bergeron, Michel Côté et André Kirouac.

Ces deux institutions ont, à leur manière, servi d'école pour la première génération de muséologues professionnels, parallèlement à la formation en muséologie qui ouvre en 1986 un programme conjoint entre l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et l'Université de Montréal (UdeM), à l'initiative de Raymond Montpetit. Les muséologues québécois ont donc baigné dans un contexte à la fois favorable socialement et économiquement.

Le modèle des « expositions nexus »

Lors de l'analyse des entrevues, les muséologues ont tous cité un projet d'exposition dans lequel leurs sources d'inspirations étaient directement personnelles.

1. Rivard, R. Promu à Québec en 1972, il crée le Service d'interprétation et de muséologie de Parcs Canada qu'il dirige jusqu'en 1980. Voir <https://www.cultura.ca/les-associes-2.html>

2. Viel, A. (2014). Construire une expérience des lieux alliant sens, conscience et connaissance, communication, Seizièmes rencontres du Réseau des Grands sites de France, Conférence au Cap d'Erquy, France, 2-4 octobre 2014.

3. Bergeron, Y. (2005). Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l'« autre » au « soi », *Rabaska*, 3, pp. 7-30. Au <http://id.erudit.org/iderudit/201707ar>

Nous nommons cela les « expositions nexus », c'est à dire en lien avec leur racine, soit familiales, soit en rapport à l'identité québécoise et leur environnement. Ce phénomène crée un transfert de l'histoire personnelle à une histoire scénarisée sous forme d'expositions ou de thématiques abordées par l'institution, dès lors accessibles à des centaines de visiteurs. Ainsi, lorsque René Binette participe au projet de l'écomusée du Fier monde qui met en lumière un quartier ouvrier et la vie urbaine dans les années 1980, il s'agit « de comprendre un monde ouvrier duquel [il] est issu et auquel la société ne comprend rien finalement et duquel on est totalement coupé. [...] L'idée d'un musée dans un quartier qui va parler de la vie urbaine, c'est quelque chose de totalement nouveau¹ ».

Cette facette du travail des muséologues va de pair avec la mise en valeur du patrimoine populaire, usuel et connu du public. L'exposition nexus constitue l'établissement d'une connexion entre le muséologue et les objets, soit au niveau de l'interprétation, soit de manière plus directe encore entre les objets et son public. Ces choix effectués par les muséologues sont de l'ordre de la filiation inversée. Si la filiation nous « rend héritiers de ces choses du passé »², la filiation inversée renverse ce processus social et culturel et le muséologue devient celui qui définit ce que l'on conserve et ce que l'on doit mettre en valeur.

La transmission et la création d'une filiation en muséologie québécoise

La notion de transmission est omniprésente chez les muséologues. La majorité d'entre eux ont transmis leur savoir et savoir-faire par le biais de conférences ou de cours. Il est intéressant de remarquer que nombre de ces professionnels ont enseigné le savoir qu'ils ont acquis. Ils ont participé à la professionnalisation de la discipline et des institutions culturelles au Québec, posant les bases de la muséologie québécoise qui éclot comme discipline au XX^e siècle.

La transmission se fait aussi auprès des visiteurs. Les muséologues peuvent être considérés comme des interprètes du patrimoine, développant un savoir et un savoir-faire en se préoccupant davantage de l'interprétation des objets que de l'objet lui-même. Comme nous l'avons vu à partir des années 1960, la muséologie québécoise incarne un renouveau. Cette première génération de muséologues professionnels québécois participe à l'héritage et à la transmission de l'histoire collective. René Rivard explique que « si le musée ne communique pas, c'est pas un musée. Hugues de Varine disait : un musée c'est un bâtiment + une collection + des visiteurs. Ça c'est l'équation. Quand les visiteurs ne sont pas là la nuit, ce n'est pas un musée. C'est un entrepôt. Donc qu'est-ce qui fait le musée, c'est ce lien³ ».

1. Binette, R. (2015). Entrevue avec Anne Castelas, Écomusée du fier monde, Montréal, le 8 juillet 2015.

2. Davallon, J. (2002). Comment se fabrique le patrimoine ?, *Sciences Humaines*, 36, voir http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html

3. Rivard, R. (2015). Entrevue avec Anne Castelas, Bureau de *Cultura*, Saint-Pierre-Baptiste le 29 mai 2015 et Montréal le 26 mai 2015.

Cette recherche permet de mettre en lumière les acteurs de cette évolution culturelle initiée au Québec à partir des années 1960. La professionnalisation de la muséologie au Québec s'est développée avec l'arrivée des baby-boomers sur le marché du travail et par le biais des échanges et des rencontres entre le Québec et le réseau muséal international. Les entrevues avec les muséologues permettent d'obtenir des informations et une interprétation des événements par celles et ceux qui ont été des acteurs en muséologie et des spectateurs de leur époque. On navigue entre l'Histoire et l'histoire. Les témoignages situent cette étude entre la recherche scientifique et le mythe¹ car en collectant cette histoire orale, on met en avant certains témoignages ou en éclairant certaines personnalités aux dépens d'autres. À travers les questions « où, quand, comment, qui » – ce sont les muséologues qui nous donnent les réponses –, on raconte ainsi ce qui ne s'est pas encore écrit.

1. Joseph Mali, cité par Pascal Griener lors de la période des questions au colloque « Ecrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs : Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique », Paris, 5 & 6 juin 2019.

Biographie des auteurs

Yves Bergeron est professeur de muséologie et de patrimoine au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il est titulaire de la Chaire de recherche UQAM sur la gouvernance des musées et le droit de la culture.. Ses travaux portent notamment sur l'histoire des collections, les tendances sociétales qui transforment les institutions muséales et la gouvernance des musées. Il a publié de nombreux articles sur le sens des objets et l'histoire de la muséologie nord-américaine. Il dirige l'Institut du patrimoine de l'UQAM depuis 2016 et il a créé le Réseau Patrimoine de l'Université du Québec (RéPUQ). Il vient de publier un ouvrage de synthèse sur l'histoire des musées et du patrimoine au Québec : *Musées et muséologie en Amérique du Nord. La naissance des musées au Québec*, préface de Dominique Poulot, Paris, Hermann, collection 21 sous la direction d'Aude Porcedda.

Bruno Brulon Soares est professeur de muséologie et de patrimoine au Département d'Études et Processus Muséologiques de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO) et du Programme de Post-Grad en Muséologie et Patrimoine de l'UNIRIO et du Musée d'Astronomie et Sciences Connexes (MAST). Ses travaux en muséologie portent sur l'histoire de la discipline et ses institutions, également sur la décolonisation du musée et de la muséologie. Il a dirigé l'ouvrage *A History of Museology*, publiée par le comité international de muséologie (ICOFOM) en 2019. Il est actuellement président de l'ICOFOM.

Anne Castelas est diplômée de la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Après avoir obtenu une licence en arts visuels à l'Université Paris VIII, en 2012, elle commence un master en « industries créatives : médias, Web et arts » à Paris VIII et soutient un mémoire de première année sur « Les musées parisiens et leurs rapports aux publics à travers les expositions temporaires ». Suite à plusieurs expériences auprès des publics de musées en France, elle décide de se former en muséologie et en gestion de projet à Montréal. Elle est muséologue et chercheure-affiliée au Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia. Depuis 2018, elle a intégré l'équipe de la Chaire de recherche sur la gouvernance des musées et le droit de la culture de l'UQAM.

Octave Debary est anthropologue, professeur à l'université de Paris et directeur du Centre d'Anthropologie Culturelle du CANTHEL (SHS Sorbonne). Il est également chercheur associé au LAHIC (EHESS-CNRS) et professeur associé à l'université de Neuchâtel en Suisse. Ses recherches portent sur la construction d'une anthropologie comparée de la mémoire et du temps. Son dernier ouvrage développe une analyse générale de sa démarche, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, préface de Philippe Descola (Créaphis, 2019). Il a été chercheur et professeur invité en Allemagne, Brésil, Canada, Suisse et Suède.

Jérôme Glicenstein est professeur au département Arts plastiques de l'Université Paris 8, où il a créé en 2009 le master Médiation de l'art contemporain et où il gère, depuis 1999, une galerie universitaire. Ses recherches au sein de l'EA 4010 AIAC portent principalement sur l'art contemporain et son exposition ; elles se sont notamment faites dans le cadre du Labex Arts-H2H et de l'EUR ArTeC. Il est par ailleurs responsable de la rédaction de la revue Marges (PUV). Principales publications : *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009), *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013), *L'Invention du curateur* (PUF, 2015). Il a codirigé avec Bernadette Dufrêne l'ouvrage collectif *Histoire(s) d'exposition(s)/ Exhibitions' Stories* (Hermann, 2016).

Nina Gorgus est conservatrice au Historisches Museum Frankfurt en Allemagne. Elle a soutenu une thèse de doctorat sur Georges Henri Rivière à l'université de Tübingen en 1999. Depuis, elle travaille dans le monde des musées. Publications (sélection): Nina Gorgus, *Le Magicien des Vitrines*. MSH, Paris, 2003. Jan Gerchow, Nina Gorgus (éds.), *100 x Frankfurt*. Frankfurt, Societätsverlag 2017. Susanne Gesser, Nina Gorgus, Angela Jannelli (éds.), *Das subjektive Museum*. Bielefeld transcript (à paraître en 2020).

Pascal Griener est professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'université de Neuchâtel, Suisse. Ancien élève de Francis Haskell (Oxford). Ses travaux portent sur l'histoire des collections (*La République de l'Oeil*, 2010, Odile Jacob, coll. Collège de France) et particulièrement sur l'histoire des musées (*Pour une nouvelle histoire du regard. L'expérience du musée au 19^e siècle*, 2017 Hazan & Musée du Louvre, coll. Chaire du Louvre). Visiting professor, Musée Rodin, Paris, 2019-20 ; élu Slade Professor of the History of Art, University of Cambridge pour l'année 2023, il y étudiera la relation entre Rodin créateur et Rodin collectionneur.

Cecilia Hurley a étudié les langues anciennes à l'université d'Oxford, avant de rédiger une thèse à l'université de Neuchâtel. Habilitée à diriger les recherches de l'université de Lyon 2, elle enseigne l'histoire de l'art et l'histoire des arts décoratifs à l'Université de Neuchâtel. Elle est Membre de l'équipe de recherche à l'Ecole du Louvre depuis 2014 et Directeur pour l'Ecole du Louvre du Master History of Art and Museum Studies à l'université Sorbonne Abu Dhabi. Ses travaux portent sur les études antiques, domaine sur lequel elle a publié *Monuments for the people : Aubin-Louis Millin (1759–1818) and his 'Antiquités nationales' (1790–1798)* (2013, Prix des Antiquités de la France, AIBL, 2014). Elle a édité *Le Catalogue dans tous ses états*, en collaboration avec Claire Barbillon (Paris : Ecole du Louvre, 2015), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz/Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, en collaboration avec Benno Schubiger et Dorothea Schwinn Schürmann (Genève : Slatkine, 2007), etc.

Bernard Knodel est conservateur adjoint MEN, chargé de cours UNINE et muséologue indépendant. Diplômé d'études supérieures de l'École du Louvre, titulaire du DESS en muséologie et conservation du patrimoine (UNIGE/UNIL) et d'un bachelor de droit (UNIGE). Il a rejoint en 2006 le Musée d'ethnographie

de Neuchâtel où il est responsable des archives historiques et collabore à la conception des expositions temporaires. Chargé de cours pour le travail pratique d'ethnomuséographie de l'Université de Neuchâtel, il réalise parallèlement avec les étudiants des expositions dans les locaux du MEN depuis 2013.

François Mairesse est titulaire de la Chaire Unesco pour l'étude de la diversité muséale à l'Université Sorbonne nouvelle (CERLIS, CNRS, labex ICCA). Professeur d'économie de la culture, il enseigne également la muséologie à l'École du Louvre. Il a auparavant dirigé le Musée royal de Mariemont en Belgique (de 2002 à 2010) et a présidé le comité international de muséologie de l'ICOM (ICOFOM) de 2013 à 2019. Il a publié de nombreux articles et ouvrages dans le domaine de la muséologie, de l'économie de la culture ou de la médiation culturelle dont les plus récents sont : *Zbyněk Z. Stránský et la muséologie. Une anthologie* (L'Harmattan, 2019, dir.), *La médiation culturelle* (PUF, 2018, avec B.N. Abouddrar), *Enquête sur les pratiques savantes ordinaires* (Le bord de l'eau, 2017, avec J. Le Marec), etc.

Laurent Martin est professeur d'histoire à l'université de la Sorbonne-Nouvelle / Paris 3, membre du laboratoire Intégration et Coopération dans l'espace européen (ICEE) et du Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS). Spécialiste d'histoire culturelle, il travaille sur les relations entre culture et politique à l'époque contemporaine, notamment dans le domaine des politiques culturelles et des relations culturelles internationales. Dernier ouvrage paru (dir.) : *Culture, médias et pouvoirs aux Etats-Unis et en Europe occidentale, 1945-1991* (Atlande, 2019).

Dominique Poulot est membre honoraire de l'Institut Universitaire de France et professeur à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne où il enseigne l'histoire culturelle du patrimoine. Il est membre des comités scientifiques de divers musées, dont celui du Louvre, et de plusieurs revues : *Culture & Musées*, *Museum and Society* (Leicester), *Future Anterior* (Columbia), *Ethnologies* (Laval), *Midas* (Lisbonne). Il vient de publier une nouvelle édition de *Musées en Europe* avec Catherine Ballé à la Documentation Française (2020).

Conception graphique : Bruno Bernard
Mise en page et conception couverture : Coralie Retureau

Malgré les réserves légitimes que suscite le genre biographique, souvent complaisant voire proche de l'hagiographie, il nous semblait important de nous interroger sur l'histoire des musées à travers celle de leurs concepteurs, animateurs, directeurs ou directrices. De l'illusion à la désillusion biographique, quelle place donner aux noms de l'histoire dans l'historiographie muséale ? Pourquoi s'intéresser aujourd'hui à la biographie ? Les textes rassemblés dans cet ouvrage semblent témoigner du fait que les musées, mais aussi une partie non négligeable du champ muséal, peuvent se définir à travers le charisme de personnalités emblématiques, parfois considérées comme visionnaires.

À propos des éditeurs

Yves Bergeron est professeur de muséologie et de patrimoine au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il est titulaire de la Chaire de recherche UQAM sur la gouvernance des musées et le droit de la culture.

Octave Debary est anthropologue, professeur à l'université de Paris et directeur du Centre d'Anthropologie Culturelle du CANTHEL (SHS Sorbonne). Il est également chercheur associé au LAHIC (EHESS-CNRS) et professeur associé à l'université de Neuchâtel en Suisse.

François Mairesse est titulaire de la Chaire Unesco pour l'étude de la diversité muséale à l'Université Sorbonne nouvelle (CERLIS, CNRS, labex ICCA). Professeur d'économie de la culture, il enseigne également la muséologie à l'Ecole du Louvre.