

Numéro 0

—
2016 - 2017

les
cahiers
de

MUSÉOLOGIE

service de
MUSÉOLOGIE



ISSN 2406-7202

SOMMAIRE

Avant-propos	1
Articles	
<i>Le « Mouseion d'Épictète ». Considérations sur la polysémie du mot musée</i> André Gob	3-20
<i>Émile Guimet. Une entreprise muséale hors du commun</i> Aurore Francotte	21-38
Carnets de visite	
<i>« Work/Travail/Arbeid » : composition chorégraphique pour une exposition.</i> <i>Expérience de visite</i> Marjorie Léonard	40-45
<i>Comme un cristal posé sur l'eau. Le Musée des arts asiatiques à Nice (France)</i> André Gob	46-52
Notes de lecture	
<i>« L'artiste commissaire » de Julie Bawin</i> Pierre-Jean Foulon	54-57
<i>« Collecting the contemporary » de Owain Rhys et Zelda Baveystock</i> Laurence Provencher St-Pierre	58-61
<i>Les aventures d'Émile Guimet (1836-1918), un industriel voyageur de Hervé Beaumont</i> Pierre-Jean Foulon	62-65
Dans la marge	
<i>Brèves remarques à propos d'une approche ethnologique du musée</i> Laurence Provencher St-Pierre	67-73
<i>Rendre compte de la société aujourd'hui</i> Cécile Quoilin & Jean-Louis Postula	74-88

AVANT-PROPOS

Après une pause et une transition, l'équipe qui reprend en main les Cahiers de Muséologie a décidé de « refonder » la revue en réunissant les différents textes déjà publiés dans un numéro « zéro » dans l'objectif d'organiser des numéros annuels. Contrairement à la formule précédente qui prévoyait une publication indépendante pour chaque texte, chaque numéro de la revue comprendra dorénavant au moins un texte de chaque rubrique, à savoir :

- **Articles** : les articles scientifiques, soumis au Comité de lecture international selon le système de double blind peer review.

À ces articles qui constituent le cœur de la revue en ligne, s'ajoutent les rubriques suivantes :

- **Carnets de visite** : critiques de musées et d'expositions (temporaires et permanentes), qui peuvent discuter d'une institution dans son ensemble ou de certains de ses aspects (expositions, architecture, mission scientifique, activités culturelles...). La publication de ces Carnets permet de donner accès aux chercheurs à des informations (notamment des images) concernant des expositions ou activités qui n'ont plus cours.
- **Notes de lecture** : recensions critiques d'ouvrages et périodiques scientifiques, publications papier ou en ligne. Les Notes s'intéressent aussi, le cas échéant, à des publications orientées vers le grand public, voire à des ouvrages de fiction qui mettent en scène l'univers muséal.
- **Dans la marge** : textes au ton plus libre, qui permettent à leurs auteurs de s'exprimer sur un sujet d'actualité, éventuellement controversé, et de susciter ou prendre position dans un débat. Cette rubrique laisse aussi la place à l'expression de réflexions "hors-piste", à des cartes blanches, à des entretiens à des considérations tantôt existentielles, tantôt anecdotique ainsi qu'à la diffusion de documents de référence pour le champ muséal.

Nous avons également profité de cette transition pour attribuer un numéro DOI aux publications déjà réalisées en vue d'uniformiser la procédure qui sera adoptée pour les prochaines publications.

L'équipe éditoriale

ARTICLES

André GOB

Le « Mouseion d'Epictéta ». Considérations sur la polysémie du mot musée

Résumé

A partir de l'analyse d'une inscription funéraire grecque conservée au *Museo Maffeiano* de Vérone, l'auteur explore les différents usages du mot musée depuis l'antiquité jusqu'au XVIII^e siècle et tente de décrypter sa polysémie. Sur cette base, il montre combien l'interprétation des occurrences anciennes du mot musée est biaisée par son sens actuel. On projette dans le passé une situation présente. Dans le courant du XVIII^e siècle émerge lentement le véritable musée moderne, en rupture avec le Collectionnisme. C'est alors, notamment dans *L'Encyclopédie*, qu'on redécouvre le *Mouseion* d'Alexandrie, qui se voit assigné le rôle de précurseur de l'institution moderne. *Le temps des musées* de Germain Bazin est largement responsable de cette lecture déformée de l'histoire du musée, qui insère ce dernier dans une chronologie longue et confuse.

Mots-clés : histoire des musées, collectionnisme, définition du musée.

Abstract

Starting from the analysis of a Greek funeral inscription from the *Museo Maffeiano* in Verona, this paper explores the extremely variable use of the word museum from Antiquity up to the eighteenth century. Owing to this large polysemy, the author deconstructs the classical interpretation of the ancient occurrences of the word and supposes a teleological lecture of the historiography. It is during the XVIIIth century that the modern slowly museum emerges, breaking with Collectionnism. Simultaneously, the rediscovered *Mouseion* of Alexandria is seen as the antecedent of the modern institution and an artificial link is imagined between both. The *Temps des Musées* by Germain Bazin seems to be largely responsible for this misinterpretation of the history of the museum, setting it amid a long and confusing chronology.

Keywords : history of museums, collectionnism, definition of museum.

Le 21 juillet 1739, Charles de Brosses, conseiller au Parlement de Bourgogne et futur Président, arrive à Vérone et, dans les jours qui suivent, il visite la ville et

notamment les vestiges antiques, à commencer par le célèbre amphithéâtre.

« Mais ce qu'il y a de mieux en ce genre est le recueil que vient de faire faire le

marquis Scipion Maffei, au-devant du théâtre moderne. Il fait construire un cloître de sept pieds de haut seulement sous le plafond, lequel enveloppe toute la cour. Il est ouvert en dedans par un rang de colonnes corinthiennes [1], et d'un autre côté, la muraille n'est composée, pour ainsi dire, que des bas-reliefs et inscriptions antiques, grecques et latines, arrangés avec une industrie fort agréable. A boulevue, on peut avoir ramassé dans ce lieu près de deux mille pièces antiques, grandes ou petites, bonnes ou mauvaises, y compris les cippes, chapiteaux ou autres fragments qui, n'étant pas faits pour être infixés dans le mur, ont été posés entre les colonnes. [...] Je ne l'ai point trouvé [Maffei] à Vérone, dont je suis très fâché, mais je compte le rejoindre à Rome et faire usage des lettres que j'ai pour lui. »

Qu'est donc ce « cloître » qui rassemble une vaste collection épigraphique connue sous le nom de *Museum Veronense*, selon le titre de la publication qu'en donne Scipione Maffei dès 1749 ? Quel est ce musée [2], si précoce, dans une petite ville du nord de l'Italie, dont certains ont fait le précurseur de la *galeria progressiva* de Mechel ? Je reviendrai sur ces questions plus tard. Arrêtons-nous d'abord à une des inscriptions les plus fameuses de la collection de Maffei, sur laquelle le marquis aurait sans doute attiré l'attention de Charles de Brosses s'il avait été présent pour lui faire les honneurs de la visite.

La fondation d'Epictéta

Il s'agit d'une inscription grecque disposée en huit colonnes sur quatre plaques [3] de calcaire gris de 45,5 cm de haut et formant ensemble un bandeau long de 2,84 m. Elle est datée de 210-195 av. J.-C. Ces documents ont été découverts dans la seconde moitié du XVI^e siècle sur l'île de Théra (Santorin), puis acheminés en Crète, la Candie des Vénitiens. Le commerce les a fait parvenir à Venise, peut-être dans la collection Grimani. Maffei les acquiert vers 1716 (Ritti 1981, p. 72). L'inscription [4] figure dans *Museum Veronense* aux pages XIV-XV.

Le texte est un acte de fondation réalisé par Epictéta en l'honneur de son mari et d'un fils décédés. Le monument érigé - l'inscription se trouvait sur la base portant les statues des défunts - présente une finalité mixte : culte aux défunts de la famille et culte des Muses. Le texte comprend deux parties. L'une est l'acte de fondation lui-même, avec le legs des moyens nécessaires au culte. La seconde constitue le règlement de l'association créée *ad hoc* et chargée de l'organisation du culte, selon des modalités bien précises.

« Sous les éphores qui sont en fonction avec Phoebotèles, Epictéta fille de Grinnos, saine d'esprit et de bon jugement, a disposé comme suit, avec l'assistance de son kyrios Hypéride fils de Trasyléon, et aussi avec l'assentiment de sa fille Epitéléia fille de Phoenix.

[..] je dispose comme suit, conformément à la recommandation qui m'a été faite par mon mari Phoenix, qui a fait construire le musée en l'honneur de notre fils défunt Cratésilochos, qui a fait porter dans ce musée les portraits et les statues de lui-même et de Cratésilochos, avec les monuments funéraires, et qui m'a priée d'achever le musée et d'y placer les muses, les statues et les monuments. Deux ans après, le fils qui me restait, Andragoras, est décédé et m'a recommandé d'exécuter complètement la recommandation de son père Phoenix, d'ériger en son honneur une statue et un monument, [...], de fonder une communauté des hommes du parentage et de donner à cette communauté d'hommes une somme de 3000 drachmes, dont le revenu servira aux frais de ses assemblées. » (I,2) [5]

Cette fondation funéraire tient évidemment son nom - *mouseion*, musée - des Muses, dont le culte est associé à celui des défunts de la famille. Filles de Zeus et de Mnémosyne, Mémoire, ces nymphes président ou contribuent à l'entretien du souvenir dû aux héros : « La communauté des hommes du parentage se réunira dans le musée, chaque année, au mois Delphinios. Elle recevra de mes successeurs les 210 drachmes [6], elle désignera dans son sein des officiants pour trois journées, et elle sacrifiera le dix-neuvième jour aux muses, le vingtième aux héros Phoenix et Epictéta, et le vingt et unième à Cratésilochos et Andragoras » (I,6).

A lire un peu vite ce long texte, on pourrait établir un rapprochement avec les musées modernes, tels que nous les connaissons depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les statues disposées sur un socle qui porte les noms des personnes figurées [7], l'institution permanente de cette communauté d'hommes chargée de l'entretien et de la conservation du monument, le legs d'un capital pour assurer la pérennité de ce dernier, autant d'éléments qui trouvent des résonances trompeuses dans le véritable musée moderne. Le musée d'Epictéta constitue un patrimoine inaliénable :

« Nul n'aura le droit de vendre le musée ni l'enclos des monuments. Aucune des figures qui sont soit dans le musée, soit dans l'enclos des monuments, ne pourra être mise en gage, ni échangée, ni aliénée en aucune manière, ni sous aucun prétexte, et il ne pourra être fait dans l'enclos aucune construction, à moins qu'on ne veuille construire un portique. Le musée ne pourra être mis à la disposition de personne, si ce n'est pour les noces d'un descendant d'Epitéléia.[...] Personne n'aura le droit d'emporter aucun des objets qui sont dans le musée » (I, 4).

En dépit de la proximité fallacieuse de certains détails, le musée d'Epictéta est fondamentalement et exclusivement un lieu de culte destiné à honorer la mémoire des défunts de la famille, en y associant les Muses, divinités du souvenir et de la mémoire avant d'être celles des « arts », des arts libéraux s'entend, des activités

intellectuelles, auxquels on les associe le plus souvent.

Le musée d'Epictète est loin d'être une particularité. Ces fondations funéraires devaient être nombreuses dans la Grèce antique et nous en possédons plusieurs témoignages ; ce qui rend exceptionnelle l'inscription de Vérone, c'est son remarquable état de conservation. A l'inverse, le musée dont je vais parler ensuite n'a guère survécu à son auteur mais, tout comme le musée d'Epictète, c'est au souvenir et à l'immortalisation des héros qu'il doit son nom.

Le musée de Paolo Giovio à Côme

Erudit fréquentant la cour pontificale des Médicis, puis celle des Farnèse sous le pontificat de Paul III, évêque de Nocera [8], Paolo Giovio (1486-1552) est surtout connu comme auteur des *Eloges des Hommes illustres* [9], recueil de biographies des plus fameux hommes de lettres et de guerre depuis l'antiquité. On y compte 145 poètes et écrivains, 133 chefs de guerre, quelques « barbares » et dix-huit orientaux. Ces récits s'inscrivent dans la tradition des éloges répandue au XVI^e siècle (Eichel-Lojkine 2001). Cependant, la particularité remarquable des *Eloges* de Giovio - qui transparaît dans leur titre - est qu'il s'agit de la transcription des notices figurant à côté des portraits, *verae imagines*, de ces Grands Hommes rassemblés dans la villa qu'il a fait construire sur le lac de Côme à partir de 1536. Comme le souligne Pier Luigi De Vecchi, « il est hors de doute qu'à

aucun moment, la collection de portraits ne fut conçue comme un répertoire d'images pour l'illustration du travail historique : les Eloges naîtront en fonction des portraits et non l'inverse » (De Vecchi 1977, p.90). Le projet de Paolo Giovio de rassembler des portraits précède de loin l'idée de construire cette villa. La première mention figure dans une lettre de 1521 adressée à Mario Equicola, à qui il demande de faire réaliser un portrait de fra Battista Carmelitano, ajoutant qu'il est pris du désir pressant - *libido haut illaudabilis* - d'orner les salles dites de Mercure et de Pallas de son appartement florentin auprès du cardinal Giulio de' Medici des portraits des grands écrivains et poètes et qu'il en possède déjà plusieurs (De Vecchi 1977, p.89). Ce seront ensuite les hommes de guerre et d'autres personnages célèbres. Même si Giovio apprécie grandement les portraits qu'il obtient du Titien, en particulier ceux de Daniele Barbaro et du cardinal Ippolito de' Medici « habillé à la hongroise », et d'autres artistes fameux, c'est avant tout à la valeur documentaire, plus qu'à la qualité artistique des portraits qu'il attache prix. « Jove est à la fois rigoureux dans ses recherches documentaires et indifférent à la qualité des peintures, le plus important à ses yeux étant la collection dans son ensemble » (Eichel-Lojkine 2001, p. 109, n. 19). Ce souci de former un ensemble cohérent transparaît dans l'homogénéité matérielle des œuvres. Plutôt que de rassembler une collection iconographique composée d'éléments divers, statues et bustes, médailles, gravures, peintures, Giovio fait

réaliser sur toile, d'un format standard (environ un pied et demi de haut), des copies de fresque ou des portraits à partir de médaille (Müntz 1901). Il obtient les copies des portraits d'hommes illustres que Raphaël a fait exécuter à partir des fresques qui ornaient la *Stanza di Eliodoro* au Vatican avant que celles-ci ne fussent détruites pour faire place à la célèbre peinture du maître d'Urbino [10].

Jusqu'à la construction de la villa, tous ces portraits étaient rassemblés dans la maison de Giovio à Côme. Le projet de créer une villa - musée et le choix du terrain hors les murs, sur la rive du lac, à Borgovico, remontent à 1536, après la nomination d'Alfonso d'Avalos, marquis Del Vasto, comme gouverneur de Milan. Celui-ci sera l'un des principaux mécènes qui permettront la construction et l'aménagement du musée. Giovio lui manifestera publiquement sa reconnaissance en faisant peindre son portrait sur l'un des murs extérieurs donnant sur le lac [11]. En 1540, l'édifice est en grande partie terminé mais il faut attendre l'été 1543 pour que Paolo Giovio puisse affirmer, non sans ostentation, avoir achevé « son musée ». Entretemps, une largesse de Pier Luigi Farnèse lui aura permis d'aménager un vaste jardin alentour (De Vecchi 1977, p. 87). A vrai dire, ce nom de musée ne s'applique initialement qu'à une salle de l'ensemble, dédiée aux Muses. Anton Francesco Doni, qui visite les lieux à l'été 1543, ne tarit pas d'éloges : « Il m'a été donné de voir une infinité de palais, Monseigneur, mais celui que je vais vous décrire me plaît

beaucoup plus que tous les autres. Le révérendissime Giovio a choisi de construire, en un beau site sur le lac, un musée, comme il l'appelle lui-même, un lieu si gracieux qu'il semble que la délectation même l'a formé. [...] En tête d'un des côtés se trouve une salle très miraculeuse avec toutes les Muses peintes tour à tour avec leurs attributs, des perspectives, des animaux, des ornements, des figurines admirables. Celle-ci s'appelle proprement le Musée » [12]. Les deux remarques relatives au mot « musée » sont très significatives : ce mot n'est certainement pas d'usage courant, même parmi les érudits et c'est bien aux Muses précisément, pas à la collection de portraits, qu'il se rattache, pour Doni. Après la mort de Paolo Giovio en 1552, la villa-musée est abandonnée et se dégrade rapidement. Des copies des fresques seront effectuées et la collection de portraits dispersée. Une peinture anonyme [13], réalisée au début du XVII^e siècle à partir de la *Musaei Descriptio* publiée par Giovio en 1546 ainsi que de la description qu'en donne Anton Francesco Doni, constitue l'unique vestige visible du musée (De Vecchi 1977, p. 93, fig. 54). La villa fut abattue peu après 1613 pour faire place à un nouveau bâtiment.

Les portraits rassemblés dans ce musée, selon les modalités décrites plus haut, sont accompagnés d'une petite notice, un éloge [14], courte biographie du personnage. Ces textes seront rassemblés et publiés comme on l'a vu, avec des illustrations gravées à partir des

portraits peints. C'est dans ce contexte précis que Giorgio Vasari, selon sa propre notice biographique (Vasari 1981-89, t. 10, p. 273-274), concevra son célèbre recueil de biographies d'artiste, les *Vies*, dont Michel-Ange dira qu'elles font revivre les hommes morts [15].

C'est bien ainsi qu'il faut voir les *Eloges* - et le musée qui en est à l'origine -, selon Patricia Eichel-Lojkine, un lieu où agissent les Muses et un instrument de leur action pour entretenir le souvenir, la gloire et l'immortalité des Grands Hommes : « Cependant, pour Pindare, ce n'est pas le poète qui donne aux héros un droit d'entrer dans les îles des Bienheureux : seules les Muses qui l'inspirent lui confèrent le pouvoir d'immortaliser le héros, l'immortalité signifiant sa participation au banquet divin et non son simple souvenir dans la mémoire humaine » (Eichel-Lojkine 2001, p. 97). On retrouve là clairement, quoique sous des formes « modernes », le musée d'Epictète. Les portraits rassemblés par Giovio tiennent le rôle des statues des défunts dans le monument funéraire de Théra. Ce n'est pas la collection d'oeuvres, d'ailleurs sans grande valeur artistique pour la plupart, qui justifie le nom de musée donné à la villa de Giovio, c'est le rapport direct aux Muses et ce rôle mémoriel d'immortalité. C'est dans le même esprit que Marsile Ficin fait construire « son musée » au sommet d'une colline en forme de rotonde, métaphore de la grotte où séjournent les Muses [16]. C'est là qu'il convie des amis pour discuter et philosopher.

On pourrait faire l'hypothèse d'un double courant pour justifier l'étymologie du mot musée (Findlen 1989, p. 60) : celui que je viens de décrire, relatif à la Mémoire et aux Muses, et un autre qui relierait le musée moderne au célèbre *Mouseion* fondé à Alexandrie par Ptolémée Soter, le premier souverain lagide, vers 300 av. J.-C. (Young Lee 1997). Cette hypothèse, qui trouve son origine, on le verra, dans les références étymologiques des dictionnaires encyclopédiques du siècle des Lumières, se heurte à l'extrême diversité des usages du mot musée entre le XVIe et le XVIIIe siècle, et à la quasi absence de référence explicite à l'établissement alexandrin avant le XVIIIe siècle. Certes, le *Mouseion* d'Alexandrie, perçu alors essentiellement comme une bibliothèque, peut-il justifier l'assimilation musée - bibliothèque fréquente à cette époque, mais la situation lexicographique du collectionnisme est beaucoup plus complexe.

Les mots du collectionnisme

Paula Findlen (1989) et Marcin Fabianski (1990) ont exploré en profondeur les occurrences et les significations du mot « musée » et de ses équivalents latins (*musaeum, museum*) ou vernaculaires (*museo, Museum, muséum*) dans les textes du XVIe au XVIIIe siècle. Il ressort de ces travaux que le mot musée s'inscrit dans toute une gamme de termes interchangeables qui balaie un large champ sémantique : « D'un point de vue

philologique, son [*musaeum*] expansivité remarquable a permis de croiser et de se confondre avec les catégories intellectuelles et philosophiques de *bibliotheca*, *thesaurus* et *pandechion*, avec des structures visuelles telles que *cornucopia* et *gazophylacium*, et des structures spatiales comme *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* et *theatro*, créant ainsi une terminologie riche et complexe qui décrivait des aspects significatifs de la vie intellectuelle et culturelle des débuts de l'Europe moderne, tout en faisant référence à sa configuration sociale » (Findlen 1989, p. 59). En note, elle ajoute d'autres mots qui peuvent être pris en compte : *arca*, *cimelario*, *scrittoio*, *pina cotheca*, *metallotheca*, *Kunst- und Wunderkammer*, *Kunstschrank*. On pourrait y ajouter encore *stanza*, *camera*, chambre, *guardaroba* [17], *studiolo*, *tribuna*. Certes, tous ces termes ne sont pas synonymes mais la plupart sont lexicalement équivalents dans leur usage à cette époque et se révèlent interchangeables, parfois dans le même document, comme l'a bien montré Fabianski (1990).

A cette liste déjà large de mots, il y manque le principal d'entre eux, tant il va de soi, la collection, *raccolta*. Findlen souligne l'ambition encyclopédique du collectionnisme, qui explique des termes tels que *cornucopia* et *pandechion*. Mais la collection seule ne justifie pas l'étendue extrême de ce champ. Elle n'est en fait qu'un des supports, un des objets de l'étude personnelle, privée, l'activité qui

sous-tend et explique cet ensemble de termes qui en recouvre les lieux, les objets et les moyens. Le musée est alors, avant tout, un lieu d'étude privé : « Le musée est le lieu où l'érudit s'assoit seul, à l'écart des autres hommes, attaché à ses études, lisant les livres » écrit Comenius en 1659 dans son célèbre manuel illustré d'apprentissage du latin [18]. C'est là que résident les Muses, le guidant dans son travail [19]. Les mots *cabinet/gabinetto* et leurs équivalents *studio*, *studiolo*, *scrittoio*, *camera*, chambre correspondent au mieux avec ce concept [20].

Dans ce contexte, le mot « musée » désigne des choses très différentes, selon une série de glissements métonymiques révélateurs. Il peut désigner le lieu lui-même, le cabinet, mais aussi ce que celui-ci contient, la collection (d'objets, de manuscrits ou de livres) ou même la description de celle-ci dans un livre, un catalogue, comme on le verra pour le *Museum Veronense* de Scipione Maffei. Musée s'applique aussi au mobilier : les armoires destinées à accueillir la collection, qui portent parfois une décoration *ad hoc* ou au moins des inscriptions qui en identifient le contenu ; il peut s'agir aussi d'un meuble spécifique - qu'en français actuel on appelle précisément cabinet - pourvu de nombreux tiroirs et petits espaces de rangement ; ou encore de coffres divers.

La polysémie du mot « musée » reflète le caractère indéfini de la chose et explique la grande variabilité sémantique. Il est

impossible - au moins jusqu'au milieu du XVIIIe siècle - d'associer de façon univoque le terme « musée » à un concept ou à une chose définie. Cet usage désordonné du mot dénote seulement la volonté de signifier le rôle ou la présence des Muses dans l'objet du discours. C'est, tout compte fait, sa réelle étymologie : qui est relatif aux Muses, mais il s'agit davantage d'un vocable qualifiant que de la dénomination d'une chose précise. En ce sens, le musée n'existe pas en tant qu'entité clairement identifiée, à cette époque.

En particulier, il est souvent associé ou confondu avec la bibliothèque, aussi bien physiquement que conceptuellement [21]. Lorsque Fortunio Liceti, le 5 septembre 1642, adresse son dernier livre au cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII, il lui écrit espérer que l'ouvrage « aura l'honneur de trouver place dans son musée » (Findlen, 1989, p. 67 et n. 71). Un siècle plus tard, dans l'article « bibliothèque » de l'Encyclopédie, Denis Diderot décrit la Bibliothèque Médicis comme l'une des plus riches et des plus prestigieuses du monde. Il ajoute : « Le *musaeum florentinum* peut seul donner une juste idée de ce magnifique cabinet » c'est-à-dire le catalogue qui en a été publié sous ce nom (Diderot 1751, t. I, p. 235). Cet exemple montre qu'on retrouve encore, en 1751, associés dans une même phrase et quasi synonymes, la bibliothèque, le *musaeum* et le cabinet. Lors de l'inauguration de l'*Ashmolean Museum*, à Oxford en 1683, dans un bâtiment à

proximité de la *Bodleian Library*, le vice-chancelier de l'université affirme : « Le musée est une nouvelle bibliothèque, qui peut contenir les parties les plus remarquables du grand livre de la Nature et rivaliser ainsi avec la collection bodléienne de manuscrits et d'imprimés » (MacGregor 2001). C'est aussi une bibliothèque, de nature épigraphique toutefois, qu'installe Scipione Maffei à Vérone à partir de 1716.

Le Museum Veronense

Lorsque le (futur) président de Brosses visite Vérone en juillet 1739, le musée de Maffei est tout récent. Les débuts de la collection épigraphique de l'*Academia Filarmonica* remontent à 1612 mais c'est seulement en 1716 que le marquis Scipione Maffei, qui préside cette académie, forme le projet d'aménager, à l'arrière du théâtre alors en reconstruction [22], une cour entourée d'un portique bas dont le mur, aveugle vers l'extérieur, supporterait les pierres inscrites. Il écrit à Francesco Bianchini, le 20 juillet 1716 : « Je garde à l'esprit le bâtiment de l'Académie sur la Brà, avec cet atrium soutenu par de grandes colonnes doriques [sic]. Dans le grand cortile qui est devant, se trouvent plus de 50 inscriptions à moitié cachées dans les orties. J'ai tant fait que finalement, la décision a été prise de les rassembler décentement en les encastrant dans la muraille qui est le long de la cour et qui comprendra noblement une corniche. Mais à cette occasion, j'espère que nous accroîtrons de beaucoup la collection [...] » [23]. Le projet tarde à se concrétiser,

au grand désespoir de Maffei, qui accepte une solution moins ambitieuse et qu'il espère provisoire. Le mur destiné à recevoir les inscriptions, surmonté d'un petit toit pour les protéger, est construit entre 1721 et 1724, au-devant du pronaos ionique donnant accès aux salles de l'Académie. Mais Maffei n'abandonne pas la perspective d'un projet plus important, qui est mis en œuvre entre 1735 et 1745, sous la direction de l'architecte Alessandro Pompei [24]. Ce dernier conçoit, sur trois côtés de la cour, un portique fait d'une succession de pilastres doriques supportant une architrave de façon à laisser le maximum de visibilité aux documents lithiques enchâssés dans le mur du portique [25]. Ainsi amplifié, l'ensemble ne manque pas de prestance, l'imposante colonnade du pronaos servant de toile de fond aux galeries qui abritent les inscriptions [26].

Les motivations de Scipione Maffei sont explicites : il s'agit de préserver des documents - importants pour l'histoire, précise-t-il dans une lettre à la comtesse Canossa [27] - de l'incurie et des injures du temps ; mais surtout, ces inscriptions doivent être exposées en un lieu public pour éviter « les erreurs que commettent ceux qui se contentent de les voir imprimées. Pour faire de l'épigraphie grecque et latine un véritable auxiliaire de l'histoire, il est besoin de récolter, de conserver et d'étudier les originaux et, partant, les musées deviennent nécessaires ; ils doivent être publics parce que ceux qui appartiennent à des personnes privées sont facilement sujet à

dispersion » [28]. C'est bien d'une bibliothèque lapidaire dont il s'agit, extension, en quelque sorte, de la bibliothèque de l'*Academia Filarmonico*. C'est, selon moi, en raison d'un intérêt exclusif pour le texte que Maffei néglige de donner les indications de provenance des inscriptions dans son *Museum Veronense*, ce qui lui sera reproché, notamment par Momsen (Ritti 1981, p. 10).

Cette bibliothèque épigraphique est ordonnancée comme telle et non comme pourrait l'être une collection archéologique : subdivision en quatre parties selon la langue du texte (grec, latin, étrusque, « barbare ») puis répartition selon les thématiques et selon l'ordre chronologique. Ce dernier point a fait dire erronément à de nombreux historiens des musées (Poulot 2001, p. 18-23 ; Mairesse 2002 ; et encore Gob & Drouguet 2010, p. 24) que le musée de Maffei était à l'origine de la *galleria progressiva* mise en œuvre par de Mechel à la Galerie impériale de Vienne. Organiser l'exposition des peintures selon le développement de l'histoire de l'art est une chose bien différente de l'ordonnement épigraphique voulu par Maffei. Toutefois, l'un et l'autre cas témoignent de l'introduction de considérations scientifiques modernes dans le classement et la présentation des collections. Ceci me conduit à aborder la dernière question de cette analyse, la définition du musée dans les dictionnaires encyclopédiques [29] du XVIII^e siècle et singulièrement dans l'*Encyclopédie*.

L'entrée « musée » de l'Encyclopédie

L'article « musée », signé de Joncourt, est bien connu [30]. Il définit le musée comme un « lieu de la ville d'Alexandrie en Egypte, où l'on entretenait, aux dépens du public, un certain nombre de gens de lettres distingués par leur mérite, [...] ». Le nom des Muses, déesses et protectrices des beaux-arts, était incontestablement la source de celui du *musée* ». [31] Suit une longue description du *Mouseion* d'Alexandrie. Puis vient un très bref alinéa qui fait référence aux musées contemporains : « Le mot de *musée* a reçu depuis un sens plus étendu et on l'applique aujourd'hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux Muses. Voyez *cabinet*. », avant d'enchaîner sur un assez long passage sur l'*Ashmolean Museum*, qui termine la notice. Le renvoi à l'entrée « cabinet » est significatif. Dans ce dernier article, après l'énumération des différents types de cabinet que peut comprendre une demeure de gentilhomme, on trouve un exposé très détaillé sur les cabinets d'histoire naturelle et en particulier sur le Cabinet du Roi, objet de tous les éloges. Le mot « musée » est totalement absent de cette notice.

L'article « musée » de Joncourt dans l'*Encyclopédie* a induit une vision déformée de l'histoire - et de la préhistoire - du musée en faisant de l'institution alexandrine un point de départ obligé. La plupart des historiens des musées y font référence, n'hésitant

pas, souvent, à projeter aussi loin dans le passé l'origine de l'institution muséale (Bazin, 1967, p. 16). Roland Schaer (1993, p. 11) parle de « restaur[er] une institution créée à l'époque hellénistique ». Et pour justifier cette filiation, on invente des œuvres d'art - fort plausibles au demeurant - et des collections naturalistes dans les salles et les galeries du *Mouseion* [32], et on projette un modèle alexandrin sur le développement des cabinets des temps modernes alors que, nous l'avons vu, les références au *Mouseion* d'Alexandrie y sont rarissimes. Dans *Le temps des musées*, Germain Bazin (1967, p. 153) écrit : « En 1765, celui-ci [Diderot], dans l'article "Louvre" de l'*Encyclopédie*, tome IX, expose un projet qui ferait du Louvre quelque chose d'analogue à ce qu'avait été le *Mouseion* d'Alexandrie ». Pourtant, l'article « Louvre » (signé DJ, de Joncourt) de l'*Encyclopédie* (t. IX, 1765, p. 706-707) ne fait aucune référence au *Mouseion* d'Alexandrie. Son projet est assez éloigné du véritable musée moderne qui est en train de naître et s'il réclame un réaménagement du palais du Louvre, c'est pour y loger plus à l'aise les Académies et les artistes, qui en seront précisément délogés lorsque sera créé le Muséum central des Arts en 1793 (Poulot 1997, p. 83-84 ; Young Lee 1997, p. 402).

Ce dernier fixe définitivement - et paradoxalement [33] - l'emploi du mot « musée », d'abord sous sa forme latine, pour désigner l'institution nouvelle. Le véritable musée moderne apparaît en effet dans le dernier tiers du siècle, à

Rome avec le *Museo Pio-Clementino* (1771-1796), à Dresde avec la *Gemälde Galerie* (1786), à Düsseldorf avec la *Kurfürstliche Galerie* (vers 1770) et à Paris en 1793. La galerie de Dresde affirme, inscrit au-dessus de l'entrée, « *museum usui publico patens* », musée ouvert à l'usage public. Ces premiers musées [34] marquent volontairement une rupture nette avec le collectionnisme et affirment d'emblée des caractéristiques que l'on retrouve aujourd'hui dans la définition officielle du musée, celle de l'ICOM [35]. S'ils rassemblent et conservent des collections patrimoniales, c'est pour les mettre à la disposition du public en vue de son éducation et son enrichissement intellectuel, faire progresser les connaissances et contribuer au développement de la société.

A l'exception du nom, qu'ils doivent l'un et l'autre à celui des Muses, il n'y a aucun rapport entre le *Museum* et le véritable musée moderne. L'article « musée » dans l'*Encyclopédie* dénote selon moi, la volonté, dans une démarche antiquisante, de rationaliser l'origine et l'usage du mot, et de le placer dans la perspective des Lumières ; d'où la mention détaillée de l'*Ashmolean Museum*, dont la création en 1683 s'inscrit dans la ligne de la nouvelle philosophie des sciences et de la Nature de Francis Bacon (MacGregor 2007, p. 41). Mais la structure curieuse de cet article reflète surtout le fait que le mot « musée » n'a pas de signification univoque dans la langue du XVIIIe siècle. Le « Musée de Monsieur » désigne encore

en 1781 un « salon » où l'on enseigne les disciplines scientifiques (Badinter & Badinter 1988, p. 223-224 ; Poulot 1997, p. 96-97). Fondé par Pilâtre du Rozier, intendant du cabinet de Monsieur, le comte de Provence, ce musée accueille hommes et femmes de la haute société qui viennent y chercher une « teinture de culture scientifique ». Le Musée de Monsieur sera fermé à la mort de Pilâtre en 1785 et remplacé par une nouvelle institution du même ordre, qui prend le nom de Lycée, où enseignent plusieurs académiciens (Condorcet, Monge, Marmontel).

Krzysztof Pomian (1995) se demande « si le Luxembourg était perçu à l'époque comme un musée » [36] alors qu'il n'est jamais qualifié comme tel. La question est ambiguë : Pomian veut-il dire « perçu comme un véritable musée moderne » ou bien fait-il référence au musée dans un sens ancien ? Quel sens ? Pour qualifier un lieu d'exposition de peintures, c'est le mot « galerie » qui est alors utilisé, comme on le voit à Dresde ou à Düsseldorf. Les collections royales françaises, elles, sont toujours dénommées « cabinet du Roy », au XVIIIe siècle.

Une perspective téléologique

Dans cet article, j'ai cherché à établir trois points relatifs à l'origine du musée, le mot et la chose.

1. Le mot musée et ses équivalents étrangers présentent une grande variété d'usages et de significations jusqu'au dernier tiers du XVIIIe siècle. Ils ne

désignent rien de précis, rien qui puisse être appelé musée de façon univoque.

2. Rien ne permet de rattacher le véritable musée moderne au *Mouseion* d'Alexandrie, ni dans la nature de l'institution ptolémaïque, ni dans les références ou l'imaginaire des érudits de la Renaissance et de l'époque classique.

3. La filiation du musée des Lumières, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, avec le *Mouseion* d'Alexandrie est purement théorique et projetée a posteriori par les historiens des musées.

L'histoire des musées est profondément marquée par une perspective téléologique. On interprète des événements ou des phénomènes anciens en fonction de la situation actuelle ; au besoin, on l'a vu, on invente les détails *ad hoc*. L'exemple le plus clair de cette distorsion est la prétendue création du Musée du Capitole en 1471 par Sixte IV, affirmation reprise par presque tous les historiens des musées. Et pour affermir la chose, on invente des détails, on amplifie la réalité. Pierre Grimal écrit : « C'est à Sixte IV que revient l'honneur d'avoir fondé, le 14 décembre 1471, le musée du Capitole, groupant et rendant accessibles à tous des trésors que la passion des collectionneurs particuliers tendait à disperser en une infinité de palais et de villas » (Grimal 2004, p. 67). Qu'en est-il exactement ?

En 1471, peu après son élection, le pape Sixte IV « restitue au peuple de Rome » quatre statues de bronze qui se trouvaient

jusqu'alors au palais du Latran, siège de l'évêché romain : la *Louve*, le *Tireur d'épine*, le *Camille* et la *Tête colossale de Constantin*. Ces statues sont remises aux Conservateurs, c'est-à-dire aux représentants de l'autorité civile de la Ville, qui siègent au Capitole. Aujourd'hui, ces quatre œuvres antiques font partie des collections des *Musei Capitolini*. Il n'en faut pas plus aux historiens du musée pour voir, dans ce geste de Sixte IV, l'acte de sa fondation. A vrai dire, il n'en est rien. Cette restitution est un geste politique pour apaiser les querelles et les revendications du peuple romain à l'égard de l'autorité du pape, sur le mode « rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ». Le « *restituendas* » de l'inscription commémorative [37] est clair : le pape ne fait que rendre au peuple de Rome ce qui lui revient, c'est-à-dire des sculptures antiques, païennes. Les bronzes sont alors disposés sur la façade (la *Louve*) ou dans les salles du palais communal et ils y restent, rejoints par d'autres - dont les fameux *Fasti consolari*, tout aussi symboliques du pouvoir civil [38] - avant qu'un premier musée public ne soit créé en 1734 par Clément XII lorsqu'il achète la collection Albani et l'installe dans le *Palazzo nuovo*, récemment construit [39] en face du *Palazzo dei Conservatori*, selon le plan d'ensemble dessiné par Michel-Ange un siècle plus tôt. C'est à ce moment-là seulement qu'on peut parler de musée. Les bronzes, eux, restent en place dans les salles de représentation du Palais des Conservateurs. Ce dernier n'est intégré aux *Musei Capitolini* qu'après

1870, la « mairie » (*Syndaco*) de Rome étant alors transférée au *Palazzo Senatorio* voisin.

L'origine d'une collection ne signifie pas nécessairement celle du musée et l'histoire de celle-là, pour intéressante qu'elle soit, ne fait pas partie de l'histoire de celui-ci. C'est le glissement qu'a opéré Germain Bazin, marquant par ce choix l'historiographie du musée. Pour Bazin, il y a musée là où il y a collection. A vrai dire, son « Temps des musées » brasse encore plus large car l'auteur utilise un double critère, soit que l'institution possède une collection, soit qu'elle porte simplement le nom de musée, comme on l'a vu pour le *Mouseion* d'Alexandrie. La polysémie du mot musée et la nécessaire distinction entre collection et musée, largement acceptée aujourd'hui, rendent inacceptable, à mes yeux, la position de Bazin (Gob, 2014). Or, on a voulu, depuis Bazin, enfilez les musées - ou ce que l'on considérait comme tel - comme des perles, sur un lien unissant le *Mouseion* d'Alexandrie au véritable musée moderne. Ce fil, totalement artificiel, crée l'illusion d'une continuité sur le long terme.

A cette continuité linéaire, je propose de substituer un modèle articulé sur une rupture entre le Collectionnisme - un phénomène en soi, avec ses pratiques, ses institutions, son vocabulaire - et le musée moderne, qui apparaît au cours du XVIIIe siècle, dans la perspective des Lumières. La figure emblématique du Collectionnisme, on l'a vu, est le cabinet,

lieu d'étude privé, personnel, alors que le musée moderne naît, notamment, de l'apparition de la sphère publique (Habermas, 1978, p. 51) et d'une volonté nouvelle de rationalisme et de démocratie.

Certes, les collections anciennes se retrouvent parfois dans le musée moderne, mais souvent, aussi, elles restent, inaccessibles, entre les mains de collectionneurs privés. La rupture, elle, est bien marquée, sur deux plans : le musée est destiné au public, pour « son éducation et sa délectation » et il exerce une action patrimoniale, à la différence du collectionneur et de son corollaire, le marché. Le caractère public du musée ne se réduit pas à admettre des visiteurs dans les salles et laisser voir les collections. Il se mesure en termes d'intentionnalité (Gob, 2014).

Notes

[1] En fait, il s'agit de pilastres doriques ! Le Président de Brosses a corrigé, voire réécrit les lettres après son retour à Dijon, entre 1744 et 1755. C'est sans doute à ce délai et à une mémoire quelque peu déficiente qu'il faut attribuer cette inexactitude. Sur les *Lettres*, voir l'introduction de Frédéric d'Agay dans *Lettres* 1986. Le passage cité ici figure à la p. 182 du vol. 1 .

[2] Lorsqu'on veut analyser la signification d'un mot et ses usages anciens, il est toujours périlleux, mais inévitable, d'utiliser ce mot dans son propre texte. J'ai choisi d'employer le mot « musée », en français (plutôt que *musaeum* ou *museum*) et sans autre précision, pour signifier le sens qu'il possède dans le contexte auquel se réfère le passage, en particulier le sens que lui donne l'auteur cité. J'utilise l'expression « véritable musée moderne » pour désigner le musée tel qu'on le connaît depuis la fin du XVIIIe siècle.

[3] La distribution des colonnes ne tient pas compte de la division des dalles : le texte a été gravé lorsque la pierre était en place et présentait une surface unie (Ritti 1981, p. 80)

[4] Hiller von Gärtringen 1898, n° 330 ; Ritti 1981, n° 31. Je tiens à remercier mon collègue Etienne Famerie pour l'aide qu'il m'a apportée concernant ce texte ancien. Je remercie par la même occasion ma collègue Noémie Drouguet, dont les relectures attentives et pertinentes sont toujours source d'enrichissement et d'affinement de l'argumentation.

[5] Trad. Dareste et alii 1898, n° 24A, p. 78-94.

[6] Il s'agit du revenu annuel du capital de 3000 drachmes (ndla).

[7] « Les noms qui forment l'intitulé sont ceux des quatre personnes dont les statues se dressaient sur une base commune ; celui du mari, Phoenix, a disparu : il occupait probablement une ligne entière, au-dessus de celle qui s'est conservée » Dareste et alii, p. 105, n. 1.

[8] Petite ville de Campanie où Giovio ne se rendit jamais. Voir sa biographie dans le *Dizionario Biografico degli Italiani* en ligne : www.treccani.it/enciclopedia.

[9] Paolo Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in museo ioviano comi spectantur*, Venetiis, Tramezinus, 1546, 80 f° ; id., *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud musaeum spectantur*, Florentiae, L. Torrentinus, 1551, 343 f°.

[10] Ces copies, transmises à Giulio Romano, élève et héritier de Raphaël, à la mort de ce dernier, seront cédées à Giovio pour orner son musée de Côme, selon le témoignage de Giorgio Vasari, dans la vie de Piero della Francesca (Vasari 1981-89, t. 3, p. 318).

[11] Alfonso d'Avalos figure aussi en cavalier dans la fresque représentant le Parnasse, dans la salle des Muses.

[12] Lettre de A. F. Doni au comte Agostino Landi, 20 juillet 1543 publiée dans P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. III, p. 2895-2903 et citée d'après De Benedictis 1998, p. 194. Traduction de l'auteur.

[13] Conservée au *Museo civico* de Côme.

[14] C'est le sens d'*elogium* : inscription.

[15] Il qualifie Vasari de *risucitatore d'uomini morti* : Salem 2002, p. 150-151.

[16] Fabianski 1995 : voir en particulier sa note 26 (p. 142) où il cite un passage d'Anton Francesco Doni relatif au musée de Ficin. Voir aussi ma note 19 ci-dessous.

[17] Ce mot est utilisé, par exemple, dans la lettre que Vincenzo Borghini adresse à Giorgio Vasari le 30 août 1570, à propos du studiolo de Francesco I^{er} de' Medici dans le *Palazzo Vecchio* : « La petite chambre que l'on construit de neuf aura pour fonction de servir de *guardaroba* de choses rares et précieuses, et par leur valeur marchande et par leur qualité artistique, bijoux, médailles, pierres taillées, cristaux travaillés ou taillés en forme de vase, mécanismes ingénieux et toutes ces choses semblables, pas trop grandes, déposées chacune dans une armoire appropriée selon sa catégorie. » (Frey 1930, p. 529).

[18] Johannes Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Londres, 1659, n° XCIX, p. 120 : "*Museum est locus ubi studiosus, secretus ab hominibus, sedet solus deditus Studiis, dum lectitat Libros[...]*". Cette définition est reprise dans plusieurs dictionnaires au XVIII^e siècle (Pomian 1995 ; Young Lee 1997).

[19] « Le musée est assurément l'endroit où siègent les Muses » écrit Claude Clemens, en 1634, dans son guide pour la gestion des bibliothèques (*Musei sive bibliothecae tam privatae quam publicae extractio, cura, usus*) cité d'après Findlen (1989, p. 59). Les Muses séjournent aussi dans la nature et en particulier dans les grottes, selon Pliny et Varron et on savait utiliser, dans l'Italie du XVI^e siècle, les décors grotesques pour évoquer le séjour des Muses (Fabianski, 1995, p. 133). Au palais de Mantoue, la *Grotta d'Isabelle d'Este* n'était accessible que par son *studiolo* et en constituait, en quelque sorte, le sanctuaire.

[20] Selon Findlen (1989, p. 71), le caractère privé du cabinet s'oppose au dynamisme et à l'ouverture de la galerie, « un espace à travers lequel on passe, au contraire du principe statique du studio, spatialement fermé ». La galerie est aussi le signe du caractère public que prend le musée à partir du milieu du XVIII^e siècle.

[21] Au Vatican, plusieurs musées sont créés suite à des donations ou des achats au cours du XVIII^e siècle, mais il s'agit en fait de salles meublées d'armoires au sein de la Bibliothèque apostolique vaticane : le *Sacro Museo* (auj. *Museo cristiano*) créé par Benoît XIV en 1757 (*Motu proprio* du 30

sept. 1757 : voir Pietrangeli 1993, p. 44 n. 25), par exemple, est un ensemble d'armoires contenant des documents épigraphiques et iconographiques attestant historiquement l'existence du christianisme. Il faut attendre 1771-1775 pour qu'un véritable musée moderne indépendant de la BAV soit créé, le *Museo Clementino* (ensuite *Pio-Clementino*).

[22] Le théâtre philharmonique, d'inspiration palladienne, est construit de 1605 à 1624 par l'architecte véronnais Domenico Curtoni. Il comporte un majestueux pronaos hexastyle d'ordre ionique. L'incendie qui ravage la salle du théâtre au début du XVIIIe siècle épargne ce pronaos ainsi que les locaux de l'*Accademia filarmonica* situés dans cette partie du bâtiment. Le nouveau théâtre, construit de 1716 à 1729 sur un plan de Francesco Bibiena, s'adosse à la partie préservée du bâtiment de Curtoni. Il est inauguré le 6 janvier 1732 par une représentation de la *Fida Ninfa*, d'Antonio Vivaldi sur un livret de Scipione Maffei. Ce second théâtre sera lui-même détruit par un incendie en 1749 et remplacé par l'actuel bâtiment, dû au crayon de Giannantonio Paglia (Magagnato 1982).

[23] Cité d'après Franzoni (1982, p. 37). Traduction de l'auteur.

[24] Franzoni (1982, p.42-47) donne plusieurs gravures qui permettent de voir les différentes phases de construction.

[25] Franzoni 1982, p. 39. Le cloître dont parle de Brosses ne peut correspondre qu'à ce portique, qui devait être en construction à l'été 1739, si l'on en juge par le présent (« il fait construire ») de la lettre de de Brosses et la gravure de Filosi antérieure à 1743 (voir Franzoni 1982, p. 43).

[26] D'autres transformations interviendront encore sous le régime fasciste, à partir de 1927, et donneront au musée son apparence actuelle.

[27] *Notizia del nuovo Museo d'iscrizioni in Verona*, Notice sous forme de lettre à la Contessa Adelaide Felice Canossa Tering di Seefeld, citée d'après De Benedictis 1998, p. 309.

[28] Franzoni 1982, p. 38. Il résume la pensée de Maffei. Trad. de l'auteur. Maffei reprendra ces arguments, avec encore plus de force, dans sa préface au *Museum Veronense*, paru en 1749.

[29] Remarquons que plusieurs publications périodiques allemandes à vocation

encyclopédique du XVIIIe siècle s'intitulent « Museum », tel le *Deutsches Museum* ! (Herding 1995, p. 441 sv.)

[30] Paula Young Lee (1997) a publié une étude approfondie des définitions du mot « musée » dans les dictionnaires du XVIIIe siècle.

[31] *L'Encyclopédie*, t. X, 1765, p. 893 sv. Soulignons en passant l'erreur révélatrice de Joncourt à propos des Muses : les arts auxquels elles président ne sont pas « les beaux-arts », ceux dont on rencontre le plus couramment les productions dans les musées d'art, mais les « arts libéraux », les activités intellectuelles, filles de la mémoire et de l'inspiration (divine). La Muse, c'est le poète qu'elle inspire et non le peintre. C'est aux arts libéraux aussi, et non aux beaux-arts, qu'était dédié le *Museion* d'Alexandrie.

[32] « Les savants logés au *Museion* ont recours à la bibliothèque ou (peut-être) à des collections, mais ces dernières sont loin de constituer le centre de l'activité du musée antique » (Mairesse 2004, p. 17). Voir aussi Pommier 1989, p. 7.

[33] Young Lee 1997, p. 402-411, s'étonne à juste titre et s'interroge sur les raisons de ce « muséum », bien vite devenu « musée », plutôt que « galerie », pour désigner le Louvre. On peut sans doute invoquer deux raisons : d'une part, le parallélisme avec le *Muséum* d'Histoire naturelle, d'autre part, le fait que le projet est beaucoup plus large que la simple exposition de peintures et, en particulier, qu'il comprend d'emblée une salle des Antiques.

[34] Quelques précurseurs, plus modestes ou éphémères, les ont précédés. On ne comprendra toutefois pas dans cette catégorie le *British Museum*, fondé en 1753, mais qui ne devient véritablement public qu'au début du XIXe siècle. L'*Ashmolean Museum* à Oxford, par contre, est peut-être la plus ancienne institution à prendre en compte dans cette perspective du musée des Lumières, même s'il s'agit avant tout, à ses débuts, d'un musée universitaire (MacGregor 2007, p. 41).

[35] *Statuts de l'ICOM adoptés par la 22e Assemblée générale de l'ICOM (Vienne, Autriche, 24 août 2007)*, art. 3, sect. 1.

[36] Le Palais du Luxembourg a abrité, entre 1750 et 1779, une petite partie des collections royales, groupées autour de la série de tableaux commandés par Marie de Medici à Rubens ; il était ouvert au public deux jours par semaine.

[37] Apposée sur un mur du cortile du *Palazzo dei Conservatori*, lieu du pouvoir civil communal romain, elle se trouve aujourd'hui, sans avoir été déplacée, dans l'enceinte du musée puisque ce palais fait aujourd'hui partie des *Musei Capitolini*.

[38] Il s'agit de plaques de marbre portant une liste de consuls romains, découvertes sur le forum romain en 1546 et offertes par le Cardinal Farnèse « au peuple de Rome ».

[39] Il est terminé en 1667 par l'arch. Carlo Rainaldi.

Bibliographie

BADINTER, Elisabeth & BADINTER, Robert, 1988 : *Condorcet. Un intellectuel en politique*, Paris, Fayard.

BAZIN, Germain, 1967 : *Le temps des musées*, Liège, Desoer.

DARESTE, R., HAUSSOULLIER, B., REINACH, Th., 1898 : *Recueil des inscriptions juridiques grecques*, Paris, t. II.

DE BENEDICTIS, Cristina, 1998 : *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, 2d éd., Milan, (1ère éd. 1991).

DESVALLEES, André & MAIRESSE, François, (éd.) 2011 : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.

DE VECCHI, Pier Luigi, 1977 : « Il Museo Gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri », *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, (catalogue d'exposition, Milano, Palazzo Reale, 27 aprile / 20 luglio 1977), Milan, Electa, p. 87-96.

DIDEROT, Denis & LE ROND D'ALEMBERT, Jean, 1751 : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 17 vol., 1751-1765.

EICHEL-LOJKINE, Patricia, 2001 : *Le siècle des Grands Hommes. Les recueils de vie d'hommes illustres avec portraits du XVIe siècle*, Leuven, Peeters.

FABIANSKI, Marcin, 1990 : « Musea in written Sources of the fifteenth to eighteenth centuries », *Opuscula Musealia*, fasc. IV (*Universitas Iagellonica. Acta Scientiarum Litterarumque*, CMXLVIII), p. 7-40.

FABIANSKI, Marcin, 1995 : « Ce que le Musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits », in Edouard Pommier (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, p. 127-155.

FINDLEN, Paula, 1989 : « The Museum : its classical Etymology and Renaissance Genealogy », *Journal of the History of Collections*, I, 1, p. 59-78.

Franzoni, Lanfranco, 1982 : « Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiano » in *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Vérone, p. 29-72.

FREY, Karl, 1930 : *Der litterarische Nachlass Giorgio Vasari*, Munich, Georg Müller Verlag.

GOB, André, 2014 : « Pour une autre approche de l'histoire des musées », in Schall, Céline, Colas-Blaise, Marion et Tore, Gian Maria (éds), *Parlons musée ! Panorama des théories et des pratiques*, (coll. Openscience), Luxembourg, Editions Guy Binsfeld, 2014, p. 35-44.

GOB, André & DROUGUET, Noémie, 2010 : *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 3e éd. (1ère éd. 2003).

HABERMAS, Jürgen, 1978 : *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, (éd. originale en all. 1962).

HERDING, Klaus, 1995 : « Conception et philosophie bourgeoise du musée en Allemagne à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle », in Edouard Pommier (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, p. 439-460.

HILLER VON GÄRTRINGEN, Friedrich, 1898 : *Inscriptiones Graecae*, XII, 3.

LETTRES, 1986 : *Lettres d'Italie du Président de Brosses* (texte établi, présenté et annoté par Frédéric d'Agay), Paris, Mercure de France, 2 vol.

MACGREGOR, Arthur, 2001 : *The Ashmolean Museum: A brief history of the institution and its collections*, Oxford.

MACGREGOR, Arthur, 2007 : *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven & London, Yale U.P.

MAGAGNATO, Licisco, 1982 : « L'architettura del Maffeiano e dintorni », *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Vérone, 1982, p. 9-28.

MAIRESSE, François, 2002 : *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, PUL.

MAIRESSE, François, 2004 : « La muséalisation du monde », *L'extraordinaire jardin de la mémoire*, (catalogue d'exposition), Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, p. 11-34.

MÜNTZ, E., 1901 : *Le musée de portraits de Paul Jove, contribution pour servir à l'histoire de l'iconographie du moyen-âge et de la Renaissance*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 36, II, Paris, 1900-1901.

PIETRANGELI, Carlo, 1993 : *The Vatican Museums. Five centuries of history*, Rome, Quasar.

POMIAN, Krzysztof 1995 : « Leçons italiennes : les musées vus par les voyageurs français au XVIIIe siècle », in Pommier Edouard (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, p. 335-361.

POMMIER, Edouard, 1989 : *Le problème du musée à la veille de la Révolution*, (Les Cahiers du Musée Girodet, n° 1), Montargis.

POMMIER, Edouard (éd.), 1995 : *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Louvre et Klincksieck.

POULOT, Dominique, 1997 : *Musée, Nation, Patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires).

POULOT, Dominique, 2001 : *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette.

RITTI, Tullia, 1981 : *Iscrizioni e rilievi greci nel Museo Maffeiano di Verona*, Rome, Bretschneider.

SALEM, Jean, 2002 : *Giorgio Vasari (1511-1574) ou l'art de parvenir*, Paris, Kimé, 2002.

SCHAER, Roland, 1993 : *L'invention des musées*, Paris, Gallimard/R.M.N. (coll. Découvertes Gallimard, 187).

VASARI, Giorgio, 1981-1989 : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (édition commentée sous la direction d'André Chastel), Paris, Berger-Levrault, 12 vol.

YOUNG LEE, Paula, 1997 : « The Musaeum of Alexandria and the formation of the 'Muséum' in eighteenth-century France », *The Art Bulletin*, 79 (3), p. 385-412.

À propos d'André Gob

André Gob est docteur en histoire de l'art et archéologie. Il est professeur ordinaire à l'Université de Liège, dont il anime la finalité spécialisée en muséologie du master en histoire de l'art et archéologie. Il a été à plusieurs reprises professeur invité à l'Université de Bourgogne et à l'Université d'Artois à Arras.

Il est l'auteur, en collaboration avec Noémie Drouguet, assistante au Séminaire de Muséologie, d'un manuel de référence dans ce domaine, paru chez Armand Colin en 2003 (3^e éd. 2010). Son activité de recherche est axée principalement sur le rôle du musée dans la société. Dans un ouvrage paru en 2007, il s'interroge sur les rapports entre les musées et les guerres ; c'est l'occasion d'aborder, dans des circonstances dramatiques, la déontologie de cette institution qu'on pourrait croire « au-dessus de tout soupçon ».

André Gob s'est intéressé aussi à la muséalisation du patrimoine immatériel ou plus exactement au rôle du musée dans la protection de ce dernier. Plusieurs articles ont concrétisé ces recherches. Ses recherches actuelles portent sur l'origine du musée, dans une perspective davantage historique. Les activités du Séminaire de Muséologie concernent aussi des aspects plus appliqués, à travers des études et des expertises demandées par des institutions muséales.

Il préside, depuis 2007, le Conseil des Musées instance d'avis de la Communauté française mise en place en application du *décret sur la reconnaissance et le financement des musées* de 2002.

Aurore FRANCOTTE

Emile Guimet. Une entreprise muséale hors du commun

Mots-clés : Emile Guimet, collection, histoire des musées.

Keywords : collection, history of museums.

« Ce musée [est], avant tout, une collection d'idées. » [1]

Loin d'être une simple vitrine des richesses du collectionneur glorifiant la beauté des œuvres exposées, le musée des religions fondé par Emile Guimet (aujourd'hui Musée des Arts asiatiques - Guimet à Paris) est conçu selon des objectifs proches de ceux promus aujourd'hui par la muséologie d'idées. Le XIXe siècle voit la naissance de nombreux musées et leur diversification thématique. Ceux-ci sont alimentés notamment par les découvertes archéologiques lors des expéditions orchestrées par les pays européens. C'est dans cette effervescence qu'Emile Guimet décide de créer sa propre institution muséale en l'élaborant, à l'aide de multiples stratégies, comme un centre scientifique de production de connaissance et un lieu de transmission de ce savoir, et non comme un endroit dédié principalement à l'esthétisme, à la contemplation et à la démonstration de pouvoir. Ces caractéristiques sont le fruit de l'environnement dans lequel Guimet naît et grandit, et témoignent d'une ouverture d'esprit et d'une grande curiosité.

Emile Guimet, le chef d'orchestre

Ce Lyonnais voit le jour en 1836 dans une famille aisée. Son père, Jean-Baptiste Guimet (1795-1871), est le fondateur d'une usine de fabrication de couleurs industrielles à Fleurieu-sur-Saône et l'inventeur du Bleu Guimet, obtenu par un processus chimique peu coûteux qui permet d'éviter l'utilisation du lapis-lazuli tout en conservant les caractéristiques du bleu d'outremer créé à partir de cette pierre. Sa mère, Rosalie Bidault (1798-1876), surnommée Zélie, est la fille de l'artiste Jean-Pierre-Xavier Bidault (1745-1813). Elle suit le chemin de son père en entamant une carrière de peintre. Il est probable qu'elle soit la source de l'intérêt pour les arts qui va marquer son fils tout au long de sa vie [2].

En effet, Emile Guimet aime la céramique, la peinture, la sculpture, le théâtre mais aussi la musique. Cette dernière est l'un des nombreux domaines où il fait preuve de paternalisme car il ne la considère pas seulement comme un plaisir personnel mais comme un moyen de tisser des liens entre les ouvriers et les dirigeants, et de les renforcer. Poussé par ce principe, il fonde des fanfares et des orphéons qui

vont interpréter ses compositions musicales, sa musique populaire comme il aime la décrire : « Ma préoccupation était donc de ne faire que de la musique populaire. Quand j'écrivais le "Feu du Ciel" [...] j'avais un valet de chambre qui était premier ténor, un palefrenier qui était second ténor, un cuisinier qui était baryton et le jardinier avait une voix de basse. » [3]

Les idées du paternalisme social [4] qui l'animent déterminent sa manière de gérer l'usine familiale dont il prend les rênes à la mort de son père en 1871. Emile Guimet est l'un des premiers patrons à mettre en place un système de retraite pour ses ouvriers afin de les remercier de leur travail au service de l'entreprise et il ouvre un fonds pour les accidents du travail. Sa devise résume bien sa vision du management : « LABOR - AMOR » [5]. Pour lui, le premier est important dans la vie car il permet de générer des produits qui contribuent au bien-être et au bonheur de ses contemporains. Le deuxième mot de sa devise se rapporte aux concepts qui régissent ses choix en tant que patron. Il ne désire pas être un directeur qui prend ses ouvriers pour des bêtes de somme. Le personnel d'une usine mérite l'attention de celui qui la dirige. Il faut l'aimer et l'éduquer pour l'aider à être heureux et à s'épanouir [6]. C'est dans une optique similaire que s'inscrit le Musée Guimet qui est créé comme un lieu de création et de transmission du savoir. En fondant son musée, Emile Guimet pense non seulement au progrès de la société mais

aussi à celui de son entreprise et de Lyon, sa ville.

Voyages touristiques, voyages scientifiques

Egypte et révélation

Voyager dans les pays étrangers est un passe-temps prisé par les membres de la haute-société du XIXe siècle, notamment depuis les grandes découvertes archéologiques et ethnographiques. C'est dans cette optique qu'en 1865, Emile Guimet organise son premier périple en Egypte, destination privilégiée à la suite de l'expédition de Bonaparte et du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion qui engendrent une véritable égyptomanie. Il profite de son séjour pour observer autant le passé que le présent. Dans ses *Croquis égyptiens. Journal d'un touriste*, publié en 1867, il décrit ses impressions sur les us et coutumes qu'il rencontre au gré de ses promenades dans les rues et les bazars, à côté de son émerveillement pour les vestiges.

Ce voyage au pays des pharaons est, selon lui, l'élément déclencheur de sa passion pour la religion égyptienne qui le pousse à acheter les premiers objets de sa collection et à se documenter en dévorant la littérature contemporaine sur le sujet : « je sentais que ces objets que je réunissais restaient muets et que pourtant ils avaient des choses à me dire, mais je ne savais pas les interroger. Je me mis à lire Champollion, Brusch, Chabas, de Rougé, les rares livres d'égyptologie qu'on avait

publiés à cette époque » [7]. Cette envie de faire parler les vestiges se retrouve plus tard dans son musée où il met en place une bibliothèque à la disposition des chercheurs et un guide du visiteur pour vulgariser les connaissances.

Sa soif de savoir l'entraîne rapidement au-delà de la vallée du Nil et l'amène à s'intéresser aux autres civilisations antiques et à leurs croyances. Ses publications démontrent un esprit critique et scientifique qui le pousse à établir des parallèles entre les religions suite à l'analyse minutieuse des vestiges et des textes.

Son voyage en Turquie témoigne également d'une grande ouverture d'esprit lorsqu'il se retrouve face aux rites musulmans qu'il trouve comiques dans un premier temps mais qu'il envisage du point de vue des pratiquants par la suite. En parlant d'une cérémonie de derviches à laquelle il assiste, il dit : « Tout cela est très ridicule, mais avant d'en rire il faut se demander si en France nous sommes beaucoup plus raisonnables et si les promenades pieuses et fatigantes faites à genoux dans les *pardons* de Bretagne, si les consultations gratuites d'Ars ou de la Salette, ne paraîtraient pas comiques à des Musulmans. » [8] Ces traits de la personnalité d'Emile Guimet jouent un rôle important lors de sa mission en Extrême-Orient au cours de laquelle il collecte de nombreuses informations sur les croyances locales.

Mission au Japon, en Chine et aux Indes

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la culture nippone engendre un réel engouement qui donne naissance à un nouveau courant : *le japonisme*. Les artistes s'inspirent des nombreux objets mis en vente en Europe dont notamment les kimonos, les paravents ou encore les estampes des maîtres de l'école *Ukiyo-e*. Cet intérêt soudain fait suite à l'ouverture des frontières du pays [9].

Devenu un véritable passionné et animé par la curiosité, Emile Guimet organise un voyage en Extrême-Orient. Cette exploration a pour objectif l'étude des différentes religions locales et la collecte de documents et d'œuvres en rapport avec les croyances. Dans un souci d'enregistrer, comme complément d'information, des données visuelles, l'industriel demande à l'artiste Félix Régamey (1844-1907) [10] de l'accompagner. En plus de la recherche sur les spiritualités, les deux compères s'intéressent aux multiples aspects de la civilisation nippone : les us et coutumes, la musique, le théâtre, la nourriture, l'architecture, la céramique et l'art.

Contrairement à ses premiers séjours en Europe et en Egypte qui s'apparentent plus à un plaisir touristique personnel, son périple en Asie a un caractère officiel. Le 15 mars 1876, Guimet introduit une demande auprès du ministère de l'Instruction publique, alors dirigé par Jules Ferry (1832-1893), pour transformer son voyage en mission. Cette recommandation, obtenue le 10 avril de la

même année, lui permet d'avoir une certaine reconnaissance dans le domaine scientifique [11] et de faciliter ses investigations sur les croyances locales ainsi que les contacts avec les religieux asiatiques. Malgré cette commodité, il est important de noter que les Occidentaux ne peuvent se déplacer à leur guise en Chine, en Inde et au Japon à cette époque. Les lieux visités par les deux Français sont, de ce fait, restreints [12]. Au Japon, ils se rendent à Yokohama, Tokyo, Kamakura, Nikko, Ise, Osaka et, en empruntant la célèbre route du Tōkaidō représentées dans les estampes d'Hiroshige (1797-1858), ils rejoignent Kyoto.

Sa mission est favorisée par le climat politique de l'époque. Le gouvernement de Meiji veut décréter le shintoïsme comme religion d'Etat au détriment du bouddhisme dont bon nombre des sanctuaires seront détruits. Depuis environ mille ans, ces deux croyances se côtoient et s'influencent mutuellement. D'après l'industriel, son étude est vue par le gouvernement japonais « comme une excellente occasion pour lui de connaître plus à fond les dogmes bouddhiques, et de rectifier d'une manière plus complète les croyances shintoïstes » [13].

La démarche employée est simple, scientifique et systématique. En France, Emile Guimet lit la littérature sur le sujet et côtoie le milieu des savants où il se forge une première idée sur le bouddhisme et le shintoïsme. Sur place, il passe aux étapes nécessaires à l'étude scientifique

des comportements humains. Il se rend dans différents sanctuaires pour observer les gestes, les rites, les pratiques et les principes religieux tout en adoptant une attitude critique en se libérant des préjugés et des stéréotypes [14]. Il va à la rencontre des croyants afin de les questionner, de comprendre leur religion et leur implication dans le fonctionnement de la société. Le 26 octobre 1876, il a un entretien à Kyoto avec trois bonzes de la secte bouddhique *Shin-Shû*. L'échange est retranscrit dans le premier tome des *Annales du Musée Guimet* [15]. La série de questions posées par l'industriel s'oriente vers les points communs du bouddhisme et les particularités de la secte *Shin-Shû*. Les premières sont basées sur les dogmes et les pratiques en prenant ceux du christianisme comme référence. Guimet part de ce qu'il connaît pour comprendre les différentes conceptions spirituelles et les réponses qui se rapportent à des questions existentielles communes aux civilisations [16]. Ainsi, il interroge sur la genèse du monde, sur l'existence d'un dieu créateur, sur la notion de péché originel, sur les mondes parallèles, comme l'enfer et le paradis, et sur la notion du libre arbitre et de jugement dernier. Il s'intéresse également aux principes, à la morale et aux préceptes prêchés par les bonzes, aux différences entre les sectes au niveau des règles appliquées. Quand des similitudes apparaissent entre plusieurs religions, il cherche à identifier en quoi elles diffèrent. Ainsi, il demande quel est le but de la prière ? Quelles significations possèdent les offrandes ? Que représente la fête des

morts ? Il ne se cantonne pas à la théologie et confronte les réponses des bonzes à celles de la physique et de la chimie, et il fait appel à sa vision du bon fonctionnement d'une usine. En multipliant les points de vue par la multidisciplinarité de ses interrogatoires, il fait preuve d'un esprit érudit, critique et ouvert.

Si ces rencontres lui apportent beaucoup d'éclaircissements sur les croyances nippones, certains points restent un mystère en raison d'une méconnaissance de la part des prêtres sur leur propre doctrine [17] et du problème de communication que la barrière des langues peut engendrer malgré les interprètes. Toutefois, les liens tissés lors de ce séjour seront utiles lors de la mise en place de son projet muséal et de son école des langues orientales.

Ce voyage au Japon marque profondément Emile Guimet qui voue une réelle admiration à ce pays. Il écrit ses impressions dans ses *Promenades Japonaises* qui paraissent en deux tomes publiés, respectivement en 1878 et 1880.

En novembre 1876, il met le cap sur la Chine avant de partir pour l'Inde. Ces deux étapes sont moins fructueuses que la précédente dont le contexte politique avait favorisé sa mission scientifique.

Congrès et relations

Outre ses voyages en Egypte et en Asie qui sont des points importants dans l'élaboration du Musée Guimet,

l'industriel prend également part à des congrès tenus en Europe tels le Congrès d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique de Stockholm en 1874 et le Congrès des Orientalistes organisé à de nombreuses reprises dans différents pays. Lors de ces événements, il crée un réseau de relations profitables au développement de la fonction scientifique du musée via la participation des savants aux conférences et aux publications.

Des collections au service de l'information

Après son séjour en Egypte en 1865, Emile Guimet achète les premiers objets de sa collection, qui grossit rapidement par des acquisitions en masse lors de la mise en vente de collections entières mais aussi par dons et legs après la fondation de son musée.

Si dans un premier temps, le seul point commun reliant ses achats relève de l'histoire des religions, très vite il se focalise sur le rassemblement de « séries significatives, le plus systématiquement et exhaustivement possible » [18]. Dans un souci d'information, de pédagogie et de transmission du savoir, l'aspect esthétique est relégué au second plan tout comme la notion d'authenticité. L'industriel fait réaliser des copies et des moulages d'objets qu'il ne peut se procurer, pour assurer la cohérence des collections exposées. Ainsi, le *mandala* du sanctuaire Tôji, disposé dans l'annexe de l'actuel musée parisien, est une réplique

[19] obtenue par le concours des bonzes et d'un artisan local lors de son voyage.

En plus des objets de culte et des représentations divines, des livres en langue française et étrangère sont réunis pour constituer un fond de documentation dans le but d'explicitier les collections. Cette bibliothèque s'agrandit rapidement grâce aux achats et aux dons. Elle est mise à disposition de tous ceux qui souhaitent s'informer et travailler pour faire progresser la connaissance.

Si l'histoire des religions antiques et asiatiques est le sujet principal du Musée Guimet, il faut noter que son fondateur fait quelques écarts et s'intéresse de près à d'autres productions exotiques. Des salles d'exposition contiennent des sabres, des laques, des éventails, des paravents, des *inrô*, des estampes, etc. L'industrie de la céramique chinoise et japonaise et leur secret de fabrication captent également son attention : « Je ne pouvais me désintéresser de cette magnifique industrie de la porcelaine qui fait, depuis des siècles, la gloire de l'Extrême-Orient ; et, parallèlement à mes collections religieuses, je rassemblais des séries de poteries ; profitant de mes conversations avec les fabricants pour me renseigner sur les procédés qu'ils emploient de père en fils, éclairant ces explications de mes connaissances d'industriel. » [20]

Création du Musée Guimet à Lyon

Suite à son voyage en Extrême-Orient en 1877, Emile Guimet adresse un rapport au ministre de l'Instruction publique dans lequel il exprime son désir de créer un

musée de l'histoire des religions antiques et asiatiques muni d'une bibliothèque regroupant les ouvrages qu'il a ramenés de sa mission, et de fonder une école de langues orientales pour encourager les échanges, notamment commerciaux, entre l'Occident et l'Orient. Ces deux éléments qui accompagnent son projet muséal témoignent de son intérêt pour la recherche et l'éducation dans le but de favoriser le développement de la société sur le plan économique et culturel. Le choix de localisation de son institution pourrait être considéré comme une décentralisation des activités culturelles et scientifiques de Paris vers la province. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'il habite à Lyon et qu'il veut probablement avoir son musée près de lui et de ses activités professionnelles. En l'implantant en 1878 sur le Boulevard du Nord (aujourd'hui Boulevard des Belges), ce lieu qui se veut source de connaissance et d'apprentissage, est accessible à ceux qui sont dans l'incapacité de se rendre à la capitale et participe à l'enrichissement culturel de Lyon.

Si la vocation scientifique revêt une telle importance, au point que l'industriel compare son œuvre à une « usine scientifique » [21], c'est pour éviter la création d'un lieu d'exposition des collections dans un unique but d'esthétisme. La valeur intrinsèque des objets est moins importante que leur valeur de témoin, que la connaissance dont ils sont le support. En conséquence, leur étude par des savants et la transmission du savoir relatif aux religions antiques et asiatiques sont primordiales

[22]. Tous ces points mettent en évidence un concept muséal éloigné des musées d'art et d'archéologie et plus proche des musées d'histoire naturelle, d'histoire ou de ceux d'ethnographie qui apparaissent à cette époque.

Le public cible du Musée Guimet est issu de toutes les couches de la population. L'enseignement est une des priorités de son créateur qui finance de nombreuses écoles en plus de la fondation de divertissements musicaux, et qui étudie minutieusement les systèmes d'éducation des pays qu'il visite comme en témoignent ses carnets de notes publiés suite à ses voyages, journal de bord de ses impressions et de ses observations. Dans sa vision positiviste, Emile Guimet considère l'instruction comme un élément essentiel du progrès de la société. Le choix du thème du musée et l'intérêt qu'il porte aux croyances en est également une preuve : « les créateurs de systèmes philosophiques, les fondateurs de religions avaient eu les mêmes pensées : que Lao-tseu, Confucius, Sakia, Mouni, [sic] Zoroastre, Moïse, Platon, Jésus, Mahomet avaient, chacun à son époque, proposé des solutions sociales. » [23]

Stratégies pour atteindre les objectifs

Une politique de publication est mise en place pour transmettre les connaissances acquises. En 1880, il crée les *Annales du Musée Guimet* qui sont principalement destinées aux spécialistes et la *Revue de l'histoire des religions* qui vise surtout les amateurs désireux d'en savoir plus. L'industriel fait appel à de nombreux

scientifiques. Il met en place un réseau d'échange de publications avec des sociétés savantes et des musées en France, en Europe et même dans le reste du monde [24]. En 1889, le premier tome de la *Bibliothèque de vulgarisation* est édité. Elle regroupe les conférences qui se sont déroulées au musée. En 1892, la *Bibliothèque d'études* voit le jour. Enfin, un *Petit guide illustré au Musée Guimet* est publié pour accompagner le public à la manière de nos audioguides ou de nos guides du visiteur. Il est réédité plusieurs fois dans un souci de mise à jour des connaissances et des réaménagements des salles d'exposition en fonction de l'apport de nouvelles collections. Les objets repris dans ce livre sont accompagnés de notices détaillant l'histoire des religions, l'expansion du bouddhisme, les croyances, les rites, la mythologie, les divinités et leurs attributs. D'autres informations, qu'on retrouve habituellement sur un cartel, sont également mentionnées comme le matériau, la technique, la provenance, le lieu de fabrication, le nom de l'ancien propriétaire, le cas échéant la mention qu'il s'agit d'un fac-similé, etc. La datation des objets est rare mais il est probable que ce soit dû à un manque de données trouvées sur l'œuvre au moment de son acquisition vu que des dates apparaissent occasionnellement.

Ce guide atteste du souci de communication dans le musée lors de la visite même, caractéristique peu présente à l'époque. Malgré les nombreuses lacunes [25] dont il fait preuve par rapport aux attentes actuelles, il serait injuste de

ne pas y voir l'ancêtre des outils de médiation distribués dans les musées du XXI^e siècle.

A côté des publications, Emile Guimet établit un cycle de conférences gratuites le dimanche où il invite des personnalités du monde scientifique à faire part de leur savoir et des nouvelles découvertes quand il ne prend pas la parole lui-même. Plus que les sujets développés, la mise en scène de ces conférences semblent être l'un des points forts de ces événements. Fêré de nouvelle technologie, il intègre la lanterne magique à lumière oxhydrique [26] pour accompagner le discours d'une projection d'image. Les textes des conférences sont rassemblés et publiés.

Toutes ces pratiques témoignent de son envie de construire un musée comme une entité vivante : « un musée qui pense, un musée qui parle, un musée qui vit. » [27] Une conception actuelle de l'institution muséale qui naît dans l'esprit d'un homme du XIX^e siècle qui ne souhaite que partager sa passion et contribuer au développement de la société dans laquelle il vit.

Emile Guimet, homme de son temps

Le Musée Guimet se détache du paysage muséal du XIX^e siècle en France où prédominent la pure contemplation et à la mise en valeur des collections. En industriel et en chimiste, Guimet voit dans le musée un instrument du progrès social en relation avec l'idéologie positiviste et progressiste de l'époque. Il adhère aux idées nouvelles et les applique à son musée.

Emile Guimet investit son argent et son temps dans une pléthore d'institutions reliées à l'éducation et au divertissement culturel, tout comme un « bon père de famille » le ferait pour développer le corps et l'esprit de son enfant. Empreint de paternalisme, il estime que la construction d'une société idéale est la tâche de l'élite qui doit prendre en main le prolétariat.

Son intérêt pour les croyances anciennes et l'Asie n'est pas atypique. L'histoire des religions se développe durant cette période, et l'ouverture des frontières du Japon engendre une vague de passion pour l'Extrême-Orient. La science des croyances met en évidence, les mythes, rites et pratiques en récoltant, critiquant et comparant les données. Cette discipline découle de la philosophie des Lumières et se dégage de l'emprise de la théologie de l'Eglise catholique. Emile Guimet l'alimente par ses recherches et par son musée qui ne sera pas apprécié par les milieux chrétiens lyonnais, dans la « capitale religieuse de la France ». [28]

Les ingrédients d'un musée d'idées

Lors de ses voyages autour du monde, Guimet visite de nombreux musées et note les différents points qui lui semblent essentiels pour créer un musée remplissant les objectifs qu'il s'est fixé. Il s'agit notamment du guide du visiteur et du cartel mentionnant la provenance de l'objet et le contexte dans lequel il a été fabriqué, d'une bibliothèque, des publications et des conférences.

Les musées qui lui laissent la plus grande impression après le Musée de Boulaq en Egypte, sont sans doute ceux de Copenhague où l'organisation des salles, le classement des pièces, le travail fourni par les conservateurs lui semblent parfaits. « La capitale du Danemark possède plusieurs musées célèbres, non-seulement à cause des richesses qu'ils contiennent, mais particulièrement à cause de leur intelligente organisation. Le musée ethnographique, le musée des antiquités du Nord, le muséum d'histoire naturelle et le musée des œuvres de Thorvaldsen sont autant de collections qu'on peut prendre pour modèles, soit comme système d'administration, soit comme moyens d'exhibitions, soit comme clarté de classement. Chaque musée a un nombreux personnel de conservateurs qui se divisent le travail, mais leur rôle est surtout l'enseignement, la démonstration des objets catalogués. Les jours où les collections sont ouvertes au public, au lieu de profiter de l'occasion pour aller à la campagne comme c'est l'usage en France, les conservateurs sont tenus de rester dans les salles à la disposition des visiteurs ; et, cicérones complaisants et compétents, avec une patience infatigable, ils expliquent, analysent, développent, comparent, signalent, raisonnent, enseignent avec l'autorité du professeur, la conviction du savant, le dévouement de l'apôtre. [...] On a compris ici que les vitrines des collections ne sont pas seulement destinées à satisfaire la curiosité des désœuvrés, mais aussi à meubler l'intelligence et la pensée de faits intéressants dont la portée

philosophique est le but. [...] En somme ce qui manque à nos musées français et ce qu'on trouve ici, c'est la mise en lumière des objets ; or, telle collection, modeste, peu importante, incomplète même, mais bien classée, bien exposée et entourée d'un enseignement, rendra plus de service que les somptueux entassements du Louvre et du *British Museum*. » [29]

La visite du musée d'ethnographie de la capitale danoise est vraisemblablement le moment où l'idée de créer un musée centré sur les religions germe dans son esprit : « Le musée ethnographique de Copenhague contient des séries très-complètes des divinités de tous les pays. [...] Et, en sortant de ce musée unique dans son genre, je me demandais si en France nous avions quelque chose d'analogue, et si nous ne devrions pas au plus tôt fonder une collection dont les enseignements sont si attrayants et si profitables. » [30]

Le transfert à Paris

Si les moyens mis en œuvre pour atteindre ses objectifs sont développés avec ardeur et conviction, le résultat souhaité ne semble pas être au rendez-vous. Environ trois ans après l'inauguration du musée lyonnais, son fondateur prend la décision de le déplacer à Paris. Il affirme lors du jubilé de son institution : « je me trouvais loin de la matière première et loin de la consommation. Dans ces cas-là on déplace l'usine, c'est ce que je fis : je transportai le Musée à Paris. » [31]

En somme, les objectifs ne sont pas atteints. Les scientifiques ne côtoient pas ou trop peu le musée et la bibliothèque [32]. Les Lyonnais s'en désintéressent probablement en raison du sujet [33]. L'histoire des religions remet en cause les fondements religieux notamment de l'Église qui se sentant menacée, la voit d'un mauvais œil. Le Musée Guimet, dédié uniquement aux cultes païens, est considéré comme un lieu de propagande de ces religions. Or Lyon est une ville profondément catholique et « le non-conformisme de Guimet ne convient guère à une bourgeoisie acquise au respect des convenances et soucieuse d'éviter toute initiative susceptible de troubler la paix sociale par le biais de querelles religieuses » [34].

Une autre raison qui favorise le choix d'un déménagement à Paris est probablement liée à l'aspect financier [35]. Contrairement à une usine, le musée génère peu de recettes et engendre de nombreuses dépenses relatives à l'acquisition des collections, aux publications, à l'entretien du bâtiment, le salaire du personnel, etc. Pour pallier le manque d'aide pécuniaire qui semble lui faire défaut dans sa ville natale [36], Emile Guimet prend ce qui semble pour lui la meilleure décision pour l'avenir de son institution muséale.

Le musée devient la propriété de l'État

Le 9 janvier 1883, l'industriel prend contact avec le ministère de l'Instruction publique afin de négocier le transfert de

son musée à Paris. Dans sa lettre, il fait part de ses arguments en faveur du déménagement et de ses conditions [37]. Il souhaite qu'un nouveau bâtiment soit construit dans un quartier culturellement et scientifiquement vivant afin d'éviter de répéter l'erreur commise à Lyon où l'édifice est excentré par rapport au centre de la ville [38] en plus d'être loin des savants par sa localisation en province. Il doit être bâti selon les plans que l'architecte Jules Chatron (1831-1884), ami d'Emile Guimet, avaient dessinés pour le musée du Boulevard du Nord [39]. Le nom d'origine doit être conservé et son fondateur veut en être le seul gestionnaire à vie. Enfin, une demande d'aide financière s'élevant à 45 000 francs français par an pour le salaire du personnel et autres frais clôture la liste des exigences. Après de nombreux débats, une convention [40] est signée à l'été 1885 en vertu de laquelle l'État devient propriétaire des collections et le donateur, directeur à vie du musée.

Muséographie et scénographie

En ce qui concerne sa muséographie et sa scénographie, le *Petit guide illustré au Musée Guimet* et des photographies témoignent de la conformité ou non aux objectifs visés par son fondateur. Les premières pages dévoilent une répartition classique des objets dans les espaces [41]. Les galeries sont divisées selon les zones géographiques et les grands courants religieux d'un pays sont subdivisés selon les sectes. Des salles sont consacrées à l'art japonais (paravents,

sabres, estampes, etc.) et à la céramique chinoise et nipponne. Au cours des années et des nouvelles acquisitions, l'aménagement des salles est modifié. On peut suivre ces évolutions grâce aux éditions successives du *Petit guide illustré*.

Malgré la volonté de clarté affirmée dans le guide du visiteur, les photographies dévoilent des vitrines bourrées d'œuvres et des murs recouverts de kakemonos [42] et de peintures documentaires de Félix Régamey. En voulant avoir des séries complètes et cohérentes, Emile Guimet privilégie l'abondance à la lisibilité des œuvres d'un point de vue didactique, la décoration intérieure des murs et des plafonds ajoutant à l'effet de surcharge.

Les articles de journaux parus lors de l'inauguration en 1889 permettent de se faire une idée sur l'apparence du Musée Guimet. *Le Monde illustré* écrit qu'« Il y a même, à l'angle, une sorte de rotonde peinte en rouge antique » [43] pendant que *Le Rappel* raconte : « En entrant, on se trouve dans une rotonde supportée par des colonnes égyptiennes peintes en ocre et en brun rouge [...] Enfin au sommet de la coupole une salle est préparée pour l'installation d'un vaste panorama qui synthétisera successivement les religions égyptienne, indoue, chinoise, japonaise, en réunissant dans un vaste horizon les temples particuliers à chaque race et restés fameux. » [44]

Autour de l'exposition

En plus des multiples publications et des cycles de conférences mis en place pour transmettre les connaissances et les nouvelles découvertes sur l'histoire des religions et les civilisations antiques et asiatiques, des spectacles qui sont, dans un certain sens, les ancêtres de nos animations culturelles, se déroulent aux musées. A trois reprises, des cérémonies bouddhiques sont organisées principalement dans la bibliothèque. Elles sont réalisées par des bonzes issus de sectes différentes dont deux proviennent du Japon (*Shin-shû* et *Shingon*) et une du Sri Lanka. Léon de Milloué, le conservateur du musée des religions, précise lors de la première cérémonie que ce « n'est pas un simple divertissement organisé pour satisfaire la curiosité ésotérique de quelques personnes, mais un office absolument sérieux, tel qu'on le pratique au Japon, dans le véritable culte Boudha [sic]. » [45]

Une deuxième prestation considérée comme activité culturelle concerne la danse brahmanique exécutée par Lady MacLeod (1876-1917) [46], plus connue sous le pseudonyme de Mata Hari. Réalisée par une Européenne, elle relève plus de la vision occidentale de ce rituel que de l'exactitude de ses gestes et de ses attitudes. Ses prestations dégagent une dose d'érotisme et de sensualité destiné à séduire les visiteurs masculins.

La mort du patron remise les idées

Emile Guimet utilise force stratagèmes pour faire vivre son musée comme une entité scientifique et pédagogique. En vieillissant, il pense à l'avenir de son institution après sa mort. En 1907, il crée un Comité-Conseil composé d'amateurs d'art, de scientifiques et d'un membre de sa famille comme président pour assurer la pérennité de son projet.

Cependant, le musée des religions connaît après la mort de son fondateur, le 12 octobre 1918, des changements qui l'éloignent radicalement du plan original, si novateur pour l'époque. L'histoire des croyances antiques et d'Extrême-Orient est totalement abandonnée au profit de l'art asiatique. Les aspects scientifiques et pédagogiques laissent place à la simple contemplation de la beauté des œuvres qui sont devenues muettes, dans une nouvelle scénographie dépouillée. Beaucoup de représentations de bouddhas et de divinités sont renvoyées dans les réserves et ne seront ressorties que vers la fin du XXe siècle. En particulier, la copie du *mandala* du Tôji qui trouve aujourd'hui un nouvel écrin dans l'ancien hôtel Heidelberg, à quelques pas du musée. La superficie d'exposition est augmentée par la construction d'une verrière au dessus de la cour intérieure qui devient un carrefour entre les différentes zones géographiques. Malgré les rénovations récentes du Musée des Arts asiatiques - Guimet et la tendance actuelle à vouloir créer des musées qui mettent le visiteur

au centre de leurs préoccupations, l'exposition permanente garde un caractère esthétique dominant où quelques informations sont parsemées via des textes ou un audioguide parmi une pléthore de divinités et d'objets.

Un siècle d'avance

Au XIXe siècle, les modalités d'exposition dans les musées se fondent surtout sur l'accumulation : des amas de collections regroupées par catégories dans de piètres conditions de conservation et accompagnées par peu d'informations ; le visiteur doit faire appel à sa propre érudition pour comprendre ce qu'il voit. Certes, le Musée Guimet regorge lui-aussi de salles remplies à en déborder d'objets, cependant l'aspect scientifique et la communication y sont déjà intégrés par la volonté de son fondateur et les stratégies que celui-ci met en place pour atteindre au mieux ses objectifs.

Ainsi, sa politique de publication relaie le savoir auprès des spécialistes et des amateurs hors les murs du musée. Et à l'intérieur, le visiteur est accompagné par un guide imprimé qui lui fournit la documentation en rapport avec les œuvres qu'il a sous les yeux. Les conférences présentant des thématiques diversifiées sont multipliées pour partager les connaissances d'une autre façon. Enfin, l'organisation des cérémonies bouddhiques et des danses brahmaniques permet d'introduire une nouvelle forme de médiation pour faire connaître les rites de l'Extrême-Orient, au

risque d'attirer moins pour leur côté pédagogique que pour leur aspect distrayant.

Ces caractéristiques témoignent de l'envie de créer un lieu vivant où le public vient à la rencontre des pièces exposées et dialogue avec elles. En lisant les informations et en observant les objets, le visiteur s'interroge et confronte ces données avec ses propres images mentales. Bien entendu, il est difficile de mesurer précisément l'impact réel d'une telle approche du musée sur le public mais le fait que ces objectifs existent dès la fin du XIXe siècle doit être souligné.

Les idées d'Emile Guimet s'inscrivent pleinement dans l'état politique et idéologique de la France du XIXe siècle. Le paternalisme, le socialisme et le positivisme, l'importance de l'éducation

et l'accroissement de la laïcisation qui sont deux points essentiels de la Troisième République, le développement et la diversification des sciences, les changements opérés par le choc des cultures suites aux nombreuses expéditions, les colonies, etc., tous ces éléments forment un contexte qui doit être corrélé avec la création du musée de l'histoire des religions.

Emile Guimet est un homme de son temps. Son originalité, c'est d'appliquer, pour le développement du musée des religions, des concepts a priori éloignés de l'univers muséal : un regard scientifique sur les religions, un objectif d'émancipation du public et, partant, l'importance du rôle pédagogique du musée. Sa personnalité engendre une institution atypique qui apparaît comme précurseur du musée actuel.

Notes

[1] *Le jubilé du Musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904*, Paris, 1904, p. 3.

[2] LEVY-RUEFF, Bruno, *Emile Guimet (1836-1918). Fondateur et donateur du musée d'histoire des religions : le Musée Guimet*, mémoire du Master en histoire, dactylographié, Université Paris X Nanterre, 1998, p. 25.

[3] *Emile Guimet : 1er janvier 1860-1er janvier 1910, cinquantième*, Lyon, 1910, p. 53.

[4] Le paternalisme régit les différents aspects de la vie de l'ouvrier. Le patron crée ou finance des habitations, des écoles, des églises pour encadrer le quotidien de ses employés. Le développement de Le Creusot par la famille Schneider en est un bon exemple. Cette générosité vise à améliorer les conditions de vie du prolétariat et surtout à contrôler celui-ci afin d'augmenter la productivité de l'usine.

[5] « Travail et Amour », devise d'Emile Guimet (*Emile Guimet : 1er janvier 1860-1er janvier 1910, cinquantième*, Lyon, 1910, p. 59.)

[6] Cf. Annexe 1.

[7] *Le jubilé du Musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904*, Paris, 1904, p. III.

[8] GUIMET, Emile, *L'Orient d'Europe au fusain*, Paris, 1968 p. 106-107.

[9] Durant environ 200 ans, le Japon est soumis à la politique d'isolement instaurée par le *shogun* Iemitsu Tokugawa (1604-1651) en 1641. Le commerce avec les pays étrangers est aboli. Seul le port de l'île de Dejima est autorisé à traiter avec les Chinois, les Coréens et les Hollandais. Le 8 juillet 1853, le commodore américain Matthew Calbraith Perry (1794-1858), entre dans la baie d'Edo (ancien nom de Tokyo) à la tête de son escadre et « demande » au gouverneur japonais d'ouvrir le pays au commerce international. En 1867, le shogunat est vaincu et l'empereur revient au

pouvoir. En avril 1868, l'ouverture des frontières japonaises est officialisée par la signature d'un traité.

[10] Félix Régamey naît dans une famille d'artistes le 7 août 1844. Il se spécialise en peinture, en gravure à l'eau-forte et, comme son père, en chromolithographie. Il évolue dans le monde de l'illustration et de la caricature en travaillant pour *Le Monde illustré*, *la Vie parisienne*, *L'Illustration* et *Le Journal amusant*. Après 1870, il va en Angleterre et en Amérique où il admire l'art japonais présenté à l'Exposition universelle de 1876 à Philadelphie et où il rejoint Emile Guimet pour participer à sa mission en Extrême-Orient.

[11] LEVY-RUEFF, Bruno, *op. cit.*, p. 32.

[12] La lettre du ministère de l'Instruction publique permet seulement d'accéder aux « parties de la Chine et du Japon où les européens [sic] sont admis à résider, en vertu des traités » (*Ibidem*).

[13] Extrait du rapport d'Emile Guimet au ministère de l'Instruction publique, publié dans les *Annales du Musée Guimet*, tome 1, Paris, 1880, p. 5-6.

[14] Cf. Annexe 2.

[15] *Idem*, p. 336-363.

[16] Le Musée des Confluences à Lyon, ouvert fin 2014, consacre une salle de l'exposition de référence à ces interrogations universelles et leurs réponses par les religions et la science. Soit plus d'un siècle après Emile Guimet.

[17] Entretien avec la secte *Kitano Tenmagû* daté du 24 octobre 1876, cité d'après MACQUIN, Francis et OMOTO, Keiko, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Paris, Découvertes Gallimard, 1990, p. 153.

[18] MACQUIN, Francis, « La collecte des objets asiatiques », dans GALLIANO, Geneviève (dir.), *op. cit.*, p. 123.

[19] Cette « copie » n'est pas identique à l'original nippon. Cette différence peut s'expliquer par l'évolution des conceptions de la secte *Shingon* qui dirige ce temple et qui fournit vraisemblablement les données pour la réalisation de la réplique. *Idem*, p. 124-125.

[20] *Le jubilé du Musée Guimet. op. cit.*, p. XI.

[21] *Idem*, p. XIII-XIV.

[22] « je [Emile Guimet] cherche à propager la science, à semer de la graine de savants, et si sur cent graines une seule prospère, j'aurai atteint mon but » (*Congrès provincial des Orientalistes. Compte*

rendu de la troisième session Lyon - 1878, Tome 2, Lyon, 1880, p.154).

[23] *Le jubilé du Musée Guimet. op. cit.*, p. III.

[24] Une liste des membres de ce réseau est reprise à la fin du livre (*Idem*, p. 163-172).

[25] Les lacunes du *Petit Guide illustré du Musée Guimet* sont : le nombre de pages trop important (plus de trois cents), la rédaction qui suppose que tout visiteur est un visiteur modèle et qu'il s'arrête à chaque vitrine, du jargon et des mots étrangers définis une seule fois dans le corps du texte et non repris dans un glossaire et les commentaires de nombreux objets qui se limitent aux données de base.

[26] GALLIANO, Geneviève (dir.), *op. cit.*, p. 151.

[27] *Le jubilé du Musée Guimet. op. cit.*, p. XV.

[28] Lyon, ville de résidence du Primat des Gaules.

[29] GUIMET, Emile, *Esquisses scandinaves*, Paris, 1874, p. 20-22.

[30] *Idem*, p. 39-42.

[31] *Le jubilé du Musée Guimet. op. cit.*, p. XIV.

[32] LEVY-RUEFF, Bruno, *op. cit.*, p. 55-56.

[33] GALLIANO, Geneviève (dir.), *op. cit.*, p.134-135.

[34] *Ibidem*.

[35] LEVY-RUEFF, Bruno, *op. cit.*, p. 53-54.

[36] *Ibidem*.

[37] Cf. Annexe 3.

[38] *Idem.*, p. 67.

[39] Le musée parisien possède toutes les ailes dessinées par l'architecte, contrairement au musée de Lyon qui n'était pas terminé lors de son inauguration et qui n'a jamais été achevé en raison du déménagement.

[40] Cf. Annexe 4.

[41] Cf. Annexe 5.

[42] Rouleau servant de support, de cadre à une peinture ou à une calligraphie sur papier ou sur soie. Il est généralement suspendu au mur.

[43] GEROME, « Courrier de Paris », dans *L'Univers illustré*, n°1810, Paris, 1889, p. 755.

[44] MARSY, Emile, « Le Musée Guimet », dans *Le Rappel*, n°6474, Paris, 1887, p.3. Ce panorama est peint par Félix Régamey.

[45] RUELLES (des), Jehan, « Actualités », dans *Gil Blas*, n°4115, Paris, 1891, p. 2.

[46] Margaretha Geertruida Zelle est une danseuse originaire des Pays-Bas. Elle se marie avec Rudolf MacLeod avec qui elle part aux Indes néerlandaises

(Indonésie) où elle s'initie aux danses locales. De retour en Europe et divorcée, elle se fait rapidement connaître comme danseuse exotique et prend le pseudonyme de Mata Hari (signifiant soleil). Lors de la Première Guerre mondiale, elle

est engagée comme espionne par la France grâce à ses capacités linguistiques et sa séduction. Cependant, soupçonnée de collaboration avec l'ennemi, elle est arrêtée et fusillée pour trahison.

Annexes

Annexe 1

« Vous voyez que si j'ai fait de l'industrie, c'était pour être utile au peuple, si j'ai fait de la musique, c'était pour le distraire et lui donner le goût de l'art ; si j'ai fait des écoles, c'était pour l'instruire ; si j'ai subventionné des sociétés de secours mutuels, c'était pour le soulager dans ses tristesses, et je vais vous expliquer que si je me suis occupé de philosophie, si j'ai fondé le Musée des Religions, c'était pour donner aux travailleurs le moyen d'être heureux [...] Mon existence n'a eu qu'un but : aimer et servir les prolétaires. »

GUIMET, Emile, « Toast de M. E. Guimet au banquet du 3 juillet », dans *Emile Guimet : 1er janvier 1860-1er janvier 1910, cinquantenaire*, Lyon, 1910, p. 56-57.

Annexe 2

« Quand on veut vraiment apprécier les civilisations anciennes ou exotiques qui faisaient l'objet des mes préoccupations, on doit faire abstraction de ses propres croyances, se dépouiller des idées toutes faites données par l'éducation, par l'entourage. Pour bien saisir la doctrine de Confucius il est bon de se donner un esprit de lettré chinois ; pour comprendre le Bouddha il faut se faire une âme bouddhique. Mais comment y arriver par le seul contact des livres ou des collections? [...] Il est indispensable de voyager, de toucher le croyant, de lui parler, de le voir agir ».

Le jubilé du Musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904, Paris, 1904, p. IV-V.

Annexe 3

« MONSIEUR LE MINISTRE,

Lorsque, à la suite de la mission scientifique que m'avait donnée votre Ministère, j'ai organisé le Musée qui porte mon nom ; je n'avais pas osé prévoir les résultats que sa création a produits. Je voulais réunir, pour mon usage personnel, des divinités, des livres, des manuscrits religieux, des objets sacrés, et m'entourer d'indigènes chargés d'en expliquer le sens. Les savants de tous les pays se sont intéressés à cette entreprise ; ils ont visité mes collections, m'ont offert des travaux sur les questions qui me préoccupaient, et de cet ensemble d'études sont nées, d'une part les *Annales du Musée Guimet*, d'autre part la *Revue de l'Histoire des Religions* qui forme comme une annexe des *Annales*.

Maintenant que le Musée est en correspondance et a un service d'échange avec tous les musées ethnographiques et archéologiques, avec les bibliothèques publiques, les académies et les sociétés savantes ; maintenant qu'il a la collaboration de tous les savants qui s'occupent des questions religieuses de l'Orient et de l'antiquité, je suis obligé de reconnaître que cette institution qui rend quelques services à Lyon, au fond de la province, en rendrait de bien plus grands à Paris, au centre des savants de la capitale et à portée des nombreux étrangers qui viennent en France et dont bien peu s'arrêtent à Lyon.

L'impulsion que j'ai donnée, presque sans m'en douter, aux études religieuses, va faire instituer en Angleterre, en Allemagne, en Suède, en Hollande, etc., des musées analogues au mien, et il serait fâcheux que la France, qui a donné l'exemple, parût laisser dans l'ombre le *premier* musée des religions qui ait été créé.

Je sais que les collections ethnographiques du Trocadéro vont remplir cette lacune et que les habiles Conservateurs de ces richesses vont organiser leur musée dans cet esprit ; déjà le savant Dr Hamy a classé les divinités du Mexique, et révèle chaque jour au public intelligent des découvertes qui semblaient impossibles à

faire ; mais ne serait-il pas utile de juxtaposer à cet ensemble les séries japonaises, chinoises, indiennes, organisées et expliquées par mes collaborateurs ?

C'est pour arriver à ce résultat que j'ai l'honneur de vous proposer, Monsieur le Ministre, la combinaison suivante :

J'offre de donner à l'Etat toutes mes collections d'objets religieux, de manuscrits, de livres, avec le mobilier, les vitrines, etc. ; en un mot, tout ce qui constitue le musée Guimet.

Je mets à ce don les conditions suivantes :

1° L'Etat fera construire, sur le modèle du palais qui existe à Lyon, un monument à Paris, soit au Champ-de-Mars, soit à l'emplacement dit « Magasin des Phares », soit sur tout autre point plus rapproché du centre ;

2° L'espace de terrain devra être assez vaste pour qu'on puisse terminer le musée suivant le plan général qui en a été dressé (actuellement la moitié seule est construite) ;

3° Le musée gardera son nom, et j'en serai le seul administrateur. Il y aura à chercher un arrangement pour le cas où je viendrais à mourir ;

4° L'Etat me donnera pendant quarante ans une somme annuelle de quarante-cinq mille francs qui seront employés ainsi :

Personnel16 000 francs.

Indigènes 10 000 –

Publications14 000 –

Frais divers5 000 –

45 000 francs.

Je ne mets aucune condition pour les acquisitions nouvelles, ou les recherches et fouilles que je fais faire constamment. Le musée doit profiter de toutes ces augmentations et je voudrais, de ce côté-là, conserver aux collections que j'offre le caractère de don qui m'autorise à demander à l'Etat quelque soulagement dans les frais annuels en échange de l'abandon que je lui fais.

Je désire, dans l'intérêt de la science, que cette proposition vous agrée, Monsieur le Ministre, et je me tiens à votre disposition pour en expliquer et discuter tous les détails. »

« Lettre d'Emile Guimet du 9 janvier 1883 », citée d'après *Le jubilé du Musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904*, Paris, 1904, p. 1-3.

Annexe 4

« CONVENTION

L'an mil huit cent quatre-vingt-cinq et le vingt-deux du mois de juillet ;

Entre le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, agissant au nom de l'Etat et sous la réserve de l'approbation législative ;

D'une part,

Et M. Etienne Emile Guimet, demeurant à Paris, 7, rue Saint-Philippe-du-Roule, agissant en son nom personnel ;

D'autre part,

Il a été convenu ce qui suit :

ARTICLE PREMIER.

M. Guimet cède et transporte à l'Etat la propriété pleine et entière des collections contenues dans l'établissement connu à Lyon sous le nom de Musée Guimet, et M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, agissant au nom de l'Etat, accepte cette cession.

ART. 2.

La cession comprend :

1° Toutes les collections classées et cataloguées audit Musée ;

2° Les collections non cataloguées encore, mais classées dans la galerie du rez-de-chaussée ;

3° Les collections non cataloguées, mais classées, qui figurent dans les galeries du deuxième étage, dites galeries égyptienne, grecque, romaine et gauloise ;

4° Les collections en caisses déposées au Trocadéro ;

5° La Bibliothèque renfermant environ 13 000 volumes, tant imprimés que manuscrits.

ART. 3.

Il est mis à la disposition de M. Guimet une somme de sept cent quatre-vingt mille francs (780 000 fr.), qui sera ordonnancée directement à son nom sur état nominatif en trois annuités. Cette somme de 780 000 francs sera employée, ainsi qu'il est stipulé dans les articles suivants, à la construction et à l'aménagement à Paris du Musée Guimet, travaux qui devront être exécutés dans le délai de trois ans. Ces constructions et aménagements sont évalués à la somme de 1 590 000 francs.

ART. 4.

M. Guimet s'engage à faire construire à Paris, à ses frais, risques et périls, dans le délai de trois ans, un immeuble dont les plans sont ci-annexés, sur un terrain agréé par lui et par l'Etat (cédé à cet effet par la Ville de Paris).

ART. 5.

M. Guimet s'engage également à faire exécuter à ses frais tous les travaux d'aménagement intérieur, à solder toutes dépenses provenant du fait du transport et de la mise en ordre des collections, de l'installation des vitrines, mobilier, etc., existant à Lyon, aussi bien que de l'achat de tout matériel supplémentaire nécessaire à la bonne installation du Musée à Paris.

ART. 6.

De plus, il est assuré au Musée Guimet un crédit annuel de quarante-cinq mille francs (45 000 fr.) payable à partir du 1er janvier 1885. Ce crédit devra être affecté :

1° Aux frais provenant du fait de la publication intitulée *Annales du Musée Guimet*.

2° A la rétribution due à des indigènes collaborant aux publications.

3° A la solde du personnel.

4° Aux frais divers de tous genres, entretien, chauffage, éclairage, etc.

Les dépenses prélevées sur ce crédit seront justifiées par les pièces exigées par les règlements de comptabilité publique.

ART. 7.

Le Musée portera perpétuellement le nom de Musée Guimet.

ART. 8.

M. Guimet en sera nommé Directeur à vie, il renonce à tout émolument personnel.

Le conservateur et le personnel seront nommés ou révoqués par le ministre de l'Instruction publique sur la proposition du Directeur.

ART. 9.

Les collections cédées à l'Etat seront perpétuellement affectées au Musée ; toutefois le Directeur pourra, si certains objets se trouvent en double, opérer des échanges sous la surveillance et avec l'approbation du ministre de l'Instruction publique.

ART. 10.

Aussitôt l'approbation du présent traité par le pouvoir législatif, les collections telles qu'elles sont décrites ci-dessus seront propriété de l'Etat.

Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes prendra, au nom de l'Etat, livraison du Musée et des bâtiments le jour de l'achèvement de tous les travaux de construction et d'aménagements opérés par les soins de M. Guimet en exécution des articles 4 et 5 de la présente Convention. »

« Convention ratifiée le 4 août 1885 par l'Assemblée générale et le 6 août 1885 par le Sénat » citée d'après *Le jubilé du Musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904*, Paris, 1904, p. 11-13.

Annexe 5

« Un musée des Religions devant être avant tout une collection d'idées, nous nous sommes surtout attachés à présenter un classement méthodique rigoureux, une démonstration claire. Prenant chaque peuple en particulier, nous avons classé ses religions d'après l'ordre chronologique de leur apparition et en les subdivisant en leurs différentes sectes ou écoles, toutes les fois que la précision de nos renseignements nous l'a permis.

Dans chacune de ces subdivisions, nous avons groupé les diverses représentations d'une même divinité, de façon à bien faire ressortir les modifications que le temps ou le progrès des idées a apportées soit dans ses traits caractéristiques, sa forme et son attitude, soit dans ses attributs et son sens mythique. Chaque fois que cela a été possible, nous avons mis en relief dans nos vitrines les pièces les plus remarquables par leur rareté, leur antiquité, leur perfection artistique ou par leur matière.»

MILLOUE (de), Léon, *Petit guide illustré au Musée Guimet*, Paris, 1897, p. V-VI.

Bibliographie

BAWIN, Julie, 2004 : *Japonisme et collectionnisme en Belgique. Le collectionneur Hans de Winiwarter (1875-1949)*, Thèse du Doctorat en Histoire de l'art, dactylographié, 3 tomes, Université Paris-Sorbonne (Paris I) et Université de Liège.

BEAUMONT, Hervé, 2014 : *Les aventures d'Emile Guimet. Un industriel voyageur*, Paris, Arthaud.

FREY, Jean-Pierre, 1995 : *Le rôle social du patronat. Du paternalisme à l'urbanisme*, Paris, L'Harmattan.

GALLIANO, Geneviève (dir.), 2012 : *Un jour, j'achetai une momie. Emile Guimet et l'Égypte antique*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts.

GUIMET, Emile, 1888 : « Huit jours aux Indes », dans *Le tour du monde. Nouveau journal des voyageurs*, Paris, p. 65-96.

GUIMET, Emile, 1880 : *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, Paris.

GUIMET, Emile, 1880 : « Rapports au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur la mission scientifique de M. Emile Guimet dans l'Extrême Orient », dans *Annales du Musée Guimet*, tome 1, Paris, p. 1-12.

JARRIGE, Jean-François, 1997 : « Bernard Frank et le Musée Guimet », dans *Arts Asiatiques*, n° 52, Paris, p. 140-141.

JARRIGE, Jean-François, 2000 : « Emile Guimet (1836-1917), un novateur et un visionnaire », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & des Belles-Lettres*, 144e année, n° 4, Paris, p. 1361-1368.

LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir.), 2014-2015 : *Les trésors d'Emile Guimet. Un homme à la confluence des arts et de l'industrie*, cat. exp., Lyon, Musée des Confluences.

LEVY-RUEFF, Bruno, 1998 : *Emile Guimet (1836-1918). Fondateur et donateur du musée d'histoire des religions : le Musée Guimet*, mémoire du Master en histoire, dactylographié, Université Paris X Nanterre.

MACQUIN, Francis & OMOTO, Keiko, 1990 : *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Paris, Découvertes Gallimard.

MAURIAC LE HERON, Muriel, 2001 : « Raisons et conséquences des transformations du Musée Guimet dans les années 1930 », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 1, Paris, p. 89-104.

CARNETS DE VISITE

Marjorie LEONARD

« Work/Travail/Arbeid » : composition chorégraphique pour une exposition. Expérience de visite

Mots-clés : exposition, art contemporain, danse au musée.

Keywords : exhibition, contemporary art, dance.

Deux années après avoir été présenté sur la scène du Théâtre de La Monnaie, le ballet *Vortex Temporum*, chorégraphié par Anne Teresa de Keersmaeker est à nouveau mis en scène, dévoilant cette fois-ci une composition à la fois détonante et déroutante. Transposée pour le musée, l'œuvre se métamorphose, glisse et s'étend, elle devient *Work/Travail/Arbeid*, une chorégraphie d'exposition qui prend place durant neuf semaines au sein du Centre d'art contemporain le WIELS, entre le 20 mars et le 17 mai 2015.

Lorsque le spectre des sonorités se meut et que le corps devient musique

L'espace d'exposition se déploie au premier étage du bâtiment industriel moderne qui, au cours du siècle dernier, abritait la brasserie Wielemans-Ceuppens. Une fois sorti de l'ascenseur, ou arrivé au sommet de la volée d'escaliers, une grande salle s'offre à nous. Il s'agit d'un *White Cube* dont les murs blancs immaculés, ainsi que le sol recouvert de béton poli, réfléchissent la lumière naturelle qui pénètre au travers des grandes fenêtres latérales. Deux

salles rectangulaires se succèdent, la première proportionnellement plus importante que la seconde. Toutes deux séparées par un mur percé d'une large embrasure, l'articulation des lieux permet d'englober d'un seul coup d'œil l'espace d'exposition. La surface exempte de tout mobilier - à l'exception de l'un ou l'autre siège - est l'indice que l'expérience de la visite ne se concentre pas sur la seule observation d'objets figés dans l'espace et dans le temps, mais bien sur l'ensemble visuel et sonore proposé par les danseurs et les musiciens, par nature sensiblement différents. Au sol, des traits blancs décrivant des cercles de tailles variées qui s'entrecroisent constituent l'unique repère visuel ancré dans l'exposition, un repère qui est par ailleurs en perpétuel devenir. Ces ronds sont effectivement le résultat du tracé que des danseurs, leur nombre variant d'une représentation à l'autre, se sont attachés à dessiner à même le sol au moyen d'une craie fixée au bout d'un fil de nylon de couleur fluorescente. Selon la longueur du lien, le diamètre du cercle sera plus ou moins grand ; des ronds qui viennent parfaitement se superposer pour former

une rosace et qui se présentent comme le prélude de la performance qui va se dérouler devant nous.

Ce sont ces mêmes hommes qui, une fois retirés, se confondent à la foule composée par l'ensemble des visiteurs. Cet instant correspond également au moment où les musiciens, dont le nombre ainsi que le jeu d'un instrument donné varie d'une séquence à l'autre, intègrent la salle d'exposition, se positionnant eux aussi en retrait. Quelques secondes s'écoulent, peut-être même quelques minutes, difficile de le dire avec exactitude. Discrètement, doucement, les corps, tout de blanc vêtus, se meuvent dans l'espace. Ils marchent, lentement, posément, les bras ballants, décrivant de grands cercles. Bientôt, les rotations spatiales se confondent avec les révolutions qu'exécutent ces mêmes corps en mouvement. Semblant au premier abord d'une simplicité saisissante, presque inhérente à la nature de l'être humain, les gestes se révèlent, une fois scrutés avec attention, davantage complexes. Aux danseurs s'ajoutent les musiciens, suivant les mêmes courbes que la situation qui vient d'être dépeinte. Au cours de notre expérience de visite, le pianiste tourne, suivi de son instrument poussé par des bras supplémentaires, à travers la première salle. Le temps semble être suspendu, il se dilate et se rétracte au fil des mesures, suivant les indications de la partition. Symptomatiques de la musique spectrale, les phrases musicales qui s'échappent de l'instrument décrivent des boucles sonores aux tonalités

surprenantes pour l'oreille qui résonnent différemment suivant la position qu'occupent les différents intervenants dans l'espace. Il en résulte que le spectre musical se meut à travers les gestes des danseurs pour ne plus former qu'une seule et même entité, de la même manière que les mouvements transposent visuellement les boucles sonores décrites par les musiciens. Dès cet instant, la musique devient plastique, de la même façon que la danse se fait sonore.

Le moindre bouleversement suffit soudainement à nous sortir de notre torpeur, surpris car la musique s'est arrêtée ; le seul bruit que nous percevons à présent est celui de l'assemblée qui s'est installée aux différents coins de la salle. Le visiteur s'est lui aussi approprié l'espace, son regard a suivi le danseur ou le musicien, et devenant spectateur actif, il se déplace lui aussi d'une salle à l'autre selon son bon vouloir, suivant le fil de ses envies. Il est libre de rester debout, ou encore de s'asseoir, de se coucher, d'imiter la posture d'un danseur, ou même de quitter l'exposition, de laisser la performance là, comme ça. Le musicien se lance alors dans un décompte à haute voix. En réponse à celui-ci, les danseurs bougent toujours plus rapidement entre la première et la seconde salle. Arrivé au bout du décompte, le musicien se trouve tout au fond de la seconde pièce. Accompagné de son instrument, il reprend de plus belle la partition, à l'endroit où il l'avait laissée. A nouveau hypnotisé, le temps ne semble plus compter pour nous, les sentiments de

tranquillité et d'excitation se succèdent très rapidement. La tension atteint son apogée pour enfin disparaître, les façonneurs de ce moment demeurant immobiles, indiquant que le mouvement est arrivé à son terme. Danseurs et musiciens quittent la salle après quelques

instants, laissant le champ libre à leurs successeurs qui sont prêts à entamer une nouvelle variation, traçant à leur tour des figures circulaires au sol, perpétuant ainsi tout au long de la journée le cycle décrit par le vortex du temps.



Work/Travail/Arbeid, chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaeker, WIELS, 2015. Photographies de l'auteur.

Chorégraphie d'exposition

Initialement imaginée pour la scène, l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker fait aujourd'hui son introduction au cœur du champ muséal à la demande du WIELS, ainsi que de la curatrice Elena Filipovic. Cette incursion a ainsi amené la chorégraphe à repenser, à adapter son travail au média exposition. Sur scène, le ballet *Vortex Temporum* est interprété par la formation musicale Ictus, ainsi que par l'ensemble de la troupe Rosas, la compagnie de danse que la chorégraphe a créée en 1983. Il est délimité de manière précise dans le temps, celui de la représentation qui, organisée en trois mouvements, n'excède pas les 90 minutes, ainsi que dans l'espace, celui de la scène, deux facteurs essentiels avec lesquels compose Anne Teresa de Keersmaeker pour mettre en mouvement la composition spectrale de Gérard

Grisey. *Vortex Temporum* suit également les codes de conduite ordinairement employés dans le domaine du spectacle vivant ; le spectateur est installé confortablement dans son siège et assiste à la pièce selon un même point de vue, unilatéral, celui-ci étant positionné à distance des artistes, tous deux séparés par la présence de la scène.

Au sein du champ muséal, *Work/Travail/Arbeid* se présente sous un jour nouveau. La durée de la représentation s'étire dans le but de présenter *Vortex Temporum* en continu pendant l'ensemble de l'exposition ; neuf semaines de performances, se déroulant suivant les horaires d'ouverture du WIELS, permettent de proposer sept performances qui se succèdent les unes aux autres - constituant in fine un ensemble performatif unique.

Itinérante, *Work/Travail/Arbied* est d'abord présentée au sein du Centre Pompidou de Paris durant neuf jours, entre le 26 février et le 6 mars de cette année, avant de gagner la capitale belge et d'ensuite venir clôturer sa tournée par la *Tate Modern* de Londres en juillet prochain. Aussi, davantage que la durée de l'événement, c'est la composition chorégraphique et musicale, qui a été disséquée de manière à proposer neuf variations du *Vortex Temporum*, qui fait la spécificité mais également l'originalité de l'intervention de la chorégraphe. Il n'est plus question de jouer ensemble, les musiciens chantent leur partition seul ou en petite formation. Le récital est complété par un, deux, voire une petite troupe de danseurs qui viennent poser des gestes sur le spectre des sonorités, selon qu'il s'agisse d'une famille d'instruments ou d'une autre, et ce, d'après un vocabulaire chorégraphique à la fois rigoureux et adaptable suivant l'entité sonore avec laquelle celui-ci doit faire corps. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'imiter le comportement d'un instrument à vent, par exemple, le danseur s'attache à concentrer le panel de ses expressions corporelles sur sa respiration, à savoir le sommet de sa colonne vertébrale.

Dans ce contexte, le visiteur qui se hasarde à s'introduire dans l'espace d'exposition joue lui aussi un rôle prépondérant. A la singularité de la performance, interprétée par des individus aux personnalités distinctes, s'ajoute celle de la visite ; selon le jour, le moment de la journée, la position et les

déplacements dans l'espace d'exposition, ou encore l'état d'esprit de celui qui en fait l'expérience... chaque individu - qu'il s'agisse du visiteur, du musicien ou du danseur - vit un moment qui se veut par nature unique. L'exposition se présente ainsi comme un média de premier choix pour l'émancipation du spectateur qui est, dans ce cadre, libre de se mouvoir au sein de l'espace, suivant le rythme de ses envies. Il peut approcher au plus près du geste et de la musique, une confrontation qui est rendue possible par l'absence de la scène. Dès lors qu'il est libéré des codes du spectacle, le visiteur peut véritablement décider de la manière dont il va évoluer au sein de l'environnement muséal. Celui-ci est au centre de sa propre expérience et devient un acteur de premier plan de la performance.

Avec *Work/Travail/Arbeid*, Anne Teresa de Keersmaecker n'en est pas à sa première expérience du champ muséal. Les 22 et 23 janvier 2011, la chorégraphe avait déjà eu l'occasion de présenter un de ses ballets de jeunesse datant de 1982 au MoMA à New York dans le cadre de *On line : Drawing Through the Twentieth Century*. Comme son nom l'indique, l'exposition avait pour but de retracer l'évolution du dessin à travers différents médiums artistiques. Durant deux journées, Anne Teresa de Keersmaecker avait exécuté une adaptation du troisième mouvement de *Fase : Four Movements for the Music of Steve Reich, Violin Phase*. Progressant sur un banc de sable installé dans l'atrium - un espace entièrement dédié aux arts performatifs depuis 2009 -,

la danseuse, accompagnée par le son du violon, dessine, par frottements au sol, par soulèvement du sable, une composition décrivant in fine les formes d'une rosace. L'artiste belge ne fut pas la seule chorégraphe à être mise à l'honneur pour l'occasion, d'autres grands noms de la danse contemporaine telles que Trisha Brown, mais aussi de Marie Cool et Fabio Balducci, ou encore Ralph Lemon et Xavier Le Roy se mirent en scène durant quatre autres week-ends.

Ne s'agissant pas de cas isolés, ces manifestations témoignent d'un phénomène récurrent ces dernières années, que ce soit en Europe ou aux Etats-Unis. Des expositions consacrées à la pratique artistique sont effectivement ponctuellement organisées, plaçant le médium au centre de la démarche muséale. Il est loin le temps où Trisha Brown ou Yvonne Rainer, aujourd'hui considérées comme des pionnières de la danse contemporaine, révolutionnèrent

cet art et contribuèrent largement à son émancipation au cours des années 60 et 70. Ainsi, la libération du rapport au mouvement et au corps, couplée à celle de l'endroit où se déroule la performance, permet de briser les barrières institutionnelles qui séparaient jusqu'alors la *Black Box* du *White Cube*. Le questionnement du média à travers lequel est rendue accessible l'œuvre chorégraphique incite indubitablement l'instance créatrice à le remodeler, à l'étirer, à le repenser. Actuellement, il n'est plus seulement question de se défaire de codes institutionnels ancrés dans la tradition mais bien d'user du champ des possibles qu'offre l'exposition, et ce, dans le but de toujours repousser les limites du média, ainsi que celles de la danse. Dans cette optique, il serait intéressant de rendre compte de la place que de telles pratiques occuperont au sein du champ muséal d'ici quelques années.



Work/Travail/Arbeid, chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaeker, WIELS, 2015. Photographies de l'auteur.

Work/Travail/Arbeid, une exposition organisée au WIELS en partenariat avec Rosas entre le 20 mars et le 17 mai 2015, sous le commissariat d'Elena Filipovic.



Coproduite avec La Monnaie, BOZAR, le *Kaaitheater*, le *Kunstenfestivaldesarts* et *Ictus*, l'exposition a ouvert ses portes dans le cadre de *Performatik 2015*.

Née à Malines en 1960, Anne Teresa de Keersmaecker est une danseuse et une chorégraphe belge. Formée au sein de l'Ecole de danse et de musique Mudra, ainsi que de la *Tisch School of Arts* de New York, elle crée en 1983, sa compagnie de danse Rosas, un terrain fertile au cœur duquel elle développe un langage chorégraphique singulier. Parallèlement à son activité créatrice,

Anne Teresa de Keersmaecker est notamment nommée directrice chorégraphique à la Monnaie de 1992 à 2007 et inaugure une école de danse contemporaine, P.A.R.T.S., en 2005. Aujourd'hui reconnu de manière internationale, son travail est apprécié et applaudi au sein de nombreuses institutions, qu'il s'agisse de musées ou de théâtres.

André Gob

Comme un cristal posé sur l'eau. Le Musée des Arts asiatiques à Nice (France)

Mots-clés : Emile Guimet, collection, exposition.

Keywords : collection, exhibition.

La dynamique féconde impulsée par Émile Guimet au début du XXe siècle, nourrie des intentions du pédagogue autant que des passions du collectionneur, a donné naissance à trois musées au moins : le premier à Lyon, intégré aujourd'hui au Musée des Confluences, celui de Paris ensuite, qui porte encore son nom, et le benjamin à Nice, créé un peu par hasard dans la dernière décennie du siècle.

Petit mais dynamique, le Musée des Arts asiatiques de Nice, logé dans un bâtiment contemporain aux formes géométriques simples posé sur un miroir d'eau, ambitionne de donner un aperçu des grandes civilisations d'Asie orientale, de l'Inde au Japon et à la Cochinchine, et, au-delà à l'Indonésie.

Pourtant, l'intention est toute autre lorsque le projet démarre, au début des années 1990.

Un peu d'histoire

Dans les années 80, la Ville de Nice, sous l'impulsion de son maire Jacques Médecin [1], promeut le développement

d'un nouveau quartier en périphérie de la ville, à côté de l'aéroport de Nice-Côte d'Azur lui-même rénové et agrandi. C'est dans ce cadre que naît le projet d'un musée consacré à l'artiste Pierre-Yves Trémois (1921 -), membre de l'Académie, qui promet de céder ses œuvres à une fondation à créer à Nice. Trémois est attiré par le Japon, où il effectue de nombreux séjours. Il possède une petite collection d'œuvres de cette civilisation, surtout des estampes, qu'il envisage de céder également.

La décision est prise de construire un bâtiment contemporain. Un concours d'architecture est lancé et c'est le japonais Kenzo Tange qui l'emporte. En 1990, la chute de Médecin compromet l'avancement du projet mais, après quelques atermoiements, le Département reprend en charge et mène à bien le chantier de construction du musée.

« Tel est cet édifice de marbre blanc posé sur l'eau, servant de mirage vers un autre monde, comme un mandala flottant » (Kenzo Tange).

Que faire, cependant, de ce très beau bâtiment, privé de sa destination initiale ? L'origine de l'architecte et la philosophie qui semble sous-tendre sa conception orientent le projet vers un musée d'art asiatique. Mais il n'y a pas, à Nice, de collection de ce type, ni à la Ville, ni au Département, pas même dans les mains de privés. Après avoir engagé une conservatrice, Marie-Pierre Froissy - Aufrère (en 1996), le Conseil général se tourne vers le Musée Guimet, à Paris, pour obtenir des prêts en attendant de constituer une collection propre. Le musée s'ouvre, sur cette base, en 1998.

Un musée qui s'inscrit dans le développement urbanistique

Le nouveau quartier qui se développe, depuis la rénovation de l'aéroport, à l'ouest de la ville de Nice, tout au bout de la Promenade des Anglais, favorise la mixité des fonctions : immeubles d'affaires liés aux activités aéroportuaires, hôtels, espaces résidentiels, loisirs. Le



Vues extérieures du musée (2016). Photographies de l'auteur.

En réalité, une grande partie du bâtiment - l'essentiel des salles d'exposition - se situe sous le niveau de l'eau. Les salles d'accueil et de services, quant à elles, sont

parc Phoenix dans lequel est implanté le Musée des Arts asiatiques constitue un vaste îlot de verdure qui rassemble un jardin botanique doté de serres tropicales géantes, des salles de sport, une grande salle de concert et le musée. Les plans d'eau et les cascades rafraichissent l'atmosphère et animent les lieux. Le nouveau musée bénéficie de cet environnement dynamique mais il en constitue également un point d'attractivité.

Le bâtiment [2] conçu par Tange - « d'une esthétique délicate » - se présente comme un pavillon de marbre blanc et de verre posé sur un vaste plan d'eau où s'ébattent cygnes et canards. Il associe des formes géométriques simples : « des carrés, symboles de la terre au Japon, et le cercle, symbole du ciel ». Une pyramide de verre complète l'ensemble et permet à la lumière naturelle de pénétrer au cœur de l'édifice. Un perron semi-circulaire précède la façade et descend dans l'eau, comme si l'accès se faisait en barque.



logées dans un bâtiment en forme de croissant construit sur la rive et relié au pavillon central par une passerelle. C'est par là que le visiteur accède au musée.

Disposé à l'opposé de l'aile d'accès, un belvédère sur pilotis, lui aussi relié au pavillon par une passerelle, donne une certaine légèreté à l'ensemble et offre aux

yeux du visiteur des vues changeantes sur le bâtiment, mettant en valeur le jeu plastique des volumes et des perspectives, dans l'atmosphère reposante du plan d'eau.



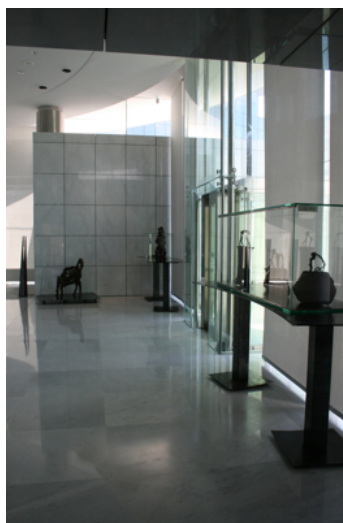
Vues extérieures du musée (2016). Photographies de l'auteur.

Visite

Le petit bâtiment d'accueil en forme de lune, sur la rive de la pièce d'eau, abrite la billetterie, ainsi qu'un petit bar et une boutique dont l'éventail de produits est exclusivement tourné vers l'Asie : soie et autres tissus, laques, calligraphies, céramiques, crayons et papiers, boîtes à thé... ainsi que des publications.

Une passerelle permet au visiteur d'accéder au pavillon central par-dessus le plan d'eau. L'exposition de référence

occupe quatre salles carrées aveugles disposées elles-mêmes en carré pour former les angles du volume principal, au niveau de l'eau. Chaque salle s'ouvre par une large baie sur le patio central, en pleine lumière grâce à la verrière pyramidale qui le surmonte. Ces quatre espaces sont consacrés chacun à un domaine géographique spécifique : Inde, Chine, Japon, Sud-est asiatique. Un panneau introductif situe à chaque fois le propos.



Exposition permanente (2016). Photographie de l'auteur.

Très peu d'objets sont exposés, sur socle ou sous vitrine. La sélection associe du mobilier, des sculptures en pierre ou en métal, des œuvres en deux dimensions (peintures, gravures, calligraphies), des objets de plus petite taille (statuettes, objets culturels...), ainsi que des objets de la vie quotidienne. Cette association d'œuvres dites artistiques et d'objets ethnographiques est une des caractéristiques de ce musée, avec la grande qualité de chaque pièce exposée : peu d'objets, mais de qualité et porteurs

de signification ; avec pour objectif de représenter de façon synthétique les traits marquant d'une civilisation. Une gageure avec un aussi petit nombre d'expôts, d'autant que le musée ne se fixe aucune limite chronologique, des temps préhistoriques à aujourd'hui. Le résultat paraîtra caricatural pour celui qui connaît quelque peu l'histoire des cultures d'Asie mais l'esthétique de la présentation, due à l'architecte François Deslaugiers, emporte l'adhésion du visiteur vers une expérience plus sensible que didactique.



Exposition permanente (2016). Photographie de l'auteur.

L'exposition de référence se prolonge sur la mezzanine circulaire qui surplombe le patio, dans le volume cylindrique du premier étage. Là, c'est le bouddhisme et sa diffusion au long des routes de la soie qui sont évoqués, avec un accent mis sur le caractère unificateur - ou plutôt intégrateur - de cette religion. Au-delà de ce trait qui offre l'occasion de donner un aperçu géographique de cette partie du monde, il faut y voir, sans doute, le reflet des préoccupations d'Emile Guimet, telles que les a retracées Aurore Francotte dans

son article. L'espace en mezzanine accueille également de petites expositions temporaires (en août 2015, *Abstraction lyrique* montre des œuvres du peintre contemporain chinois Wang Yan Cheng) mais c'est le sous-sol qui est surtout consacré aux activités événementielles.

Un escalier hélicoïdal inscrit dans une ellipse unit les trois niveaux, au centre du bâtiment.



Exposition permanente (2016). Photographie de l'auteur.

Le sous-sol offre la surface la plus vaste car il s'étend sous l'eau au-delà des limites du pavillon central. Des éléments structurels y délimitent naturellement des espaces qui autorisent la présentation de plusieurs expositions temporaires simultanées. Les thématiques en sont diversifiées, tant en termes de zone géographique que pour ce qui concerne la chronologie et les techniques. La part-belle est faite aux artistes contemporains, plasticiens, mais aussi calligraphes, maîtres-tisseurs, photographes, designers, stylistes, joaillers, etc. Toutes les matières sont présentes dans ces expositions contemporaines et trouvent un écho dans les objets exposés de façon plus permanente aux étages supérieurs, y compris textiles et bijoux.

Lors de ma dernière visite (août 2015), par exemple, on pouvait voir trois expositions consacrées respectivement aux œuvres textiles de Samiro Yunoki (*Danse des formes*), aux photographies d'Isabelle Garcia - Chopin (*Voyage chez les enfants*

moines) et à des calicots calligraphiés contemporains.

Ce souci, très présent, de pousser l'exploration des civilisations orientales jusqu'aux créateurs actuels constitue certainement un des traits les plus marquants du Musée des Arts asiatiques de Nice et renforce son attractivité de façon significative. Ceci compense, d'une certaine façon, le côté restreint, voire caricatural, de l'exposition de référence, tournée vers les pièces anciennes.

La vie du musée s'articule aussi autour de la programmation régulière de conférences et d'activités diverses, animées par des intervenants extérieurs de qualité, sur des thématiques liées à l'Asie, son histoire, ses civilisations et ses créations contemporaines.

L'une d'elle est organisée de façon régulière un samedi par mois : la cérémonie du thé, exécutée dans un pavillon isolé, conçu à cet effet par Kenzo Tange et relié au pavillon central du

musée par une passerelle. Là sont rassemblés des objets³, anciens ou actuels, relatifs à la culture et à la consommation du thé ou plutôt au rituel qui entoure cette dernière. En dehors des séances cérémonielles, cette exposition donne du sens à l'espace que découvre le visiteur.

Autonomisation progressive du musée

Le Musée des Arts asiatiques à Nice s'est créé, en l'absence de toute collection propre, sur les prêts, nombreux et de qualité, que le Musée des Arts asiatiques Emile Guimet à Paris a consentis, dans un bel esprit de collaboration. Ce faisant, les responsables du musée parisien exécutent une des missions des musées nationaux à l'égard des musées de province. Cependant, l'objectif du Conseil général des Alpes-Maritimes est bien, dès le départ, de mettre en œuvre une politique d'acquisition volontariste pour constituer, aussi rapidement que possible, une collection conforme aux lignes de force du projet muséal. Des moyens financiers récurrents sont prévus dès 1997 pour acquérir sur le marché des pièces significatives. Aujourd'hui, la plupart des objets présentés dans l'exposition de référence appartiennent en propre au musée niçois. Cela ne

signifie pas que la collaboration avec le Musée Guimet a pris fin. Si les prêts sont moins indispensables, l'institution niçoise reste un jeune musée dont l'équipe, peu étoffée, a besoin de l'aide et des conseils de son aînée. En 2014, les deux musées ont préparé en commun une exposition consacrée à *Clémenceau, le Tigre et l'Asie*. Mais cette collaboration n'est pas à sens unique : la réelle expertise acquise par le musée de Nice en matière de création contemporaine asiatique peut servir le Musée Guimet, moins actif sur ce terrain.

L'originalité du projet muséal du Musée des Arts asiatiques, cet accent fort mis sur le contemporain, très perceptible lorsqu'on le visite, doit être soulignée. Il ne s'agit pas seulement de compenser la faiblesse relative de la collection, ni de se différencier des deux musées fondés par Guimet. Cet accent, qui est peut-être un reste du projet initial avorté de Fondation d'Art contemporain, s'inscrit parfaitement dans le projet urbanistique de développement d'un quartier moderne et dynamique, tourné vers le futur, autour de l'aéroport de Nice-Côte d'Azur. Il est particulièrement bien en accord avec le bâtiment de Kenzo Tange, architecture contemporaine qui intègre des références culturelles japonaises.

Notes

[1] Jacques Médecin (1928 - 1998) est issu d'une famille liée à la vie politique niçoise. A la mort de son père Jean, en 1965, il lui succède à la mairie. Il est également Conseiller général (de 1961 à 1990) et député. En 1976, il est secrétaire d'Etat au Tourisme dans le gouvernement Barre. Mais tout ce

pouvoir est fondé sur le « Système Médecin » qui lui vaut aussi d'être poursuivi en justice pour fraude fiscale, corruption et abus de biens sociaux. Condamné en 1990 et déchu de tous ses droits civiques, il s'enfuit en Uruguay où il meurt en 1998. [2] Tout ce passage sur le bâtiment est largement inspiré du texte de Bernard Jeannel sur l'architecture (aux pp. 3-9) dans la brochure relative

au musée : *Musée des Arts asiatiques. Musée du Conseil général des Alpes-Maritimes, Nice, 2014, 48 p.* Toutes les citations dans mon texte sont de Kenzo Tange et extraites de cette brochure.

[3] Dont certains prêtés par le Musée des Arts décoratifs à Paris.

NOTES DE LECTURES

Pierre-Jean FOULON

« *L'artiste commissaire* » de Julie Bawin

Référence : BAWIN Julie, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, 293 p.

Mots-clés : art contemporain, exposition.

Keywords : contemporary art, exhibition.

Le monde de l'art contemporain nous a depuis longtemps habitués à une récurrente inversion des valeurs et des rôles. Ainsi, l'organisation d'expositions est-elle aujourd'hui confiée aussi bien au traditionnel curateur qu'à des artistes contemporains eux-mêmes qui, se prenant au jeu des commissaires, se mettent à penser l'exposition d'art actuel plus comme une œuvre personnelle qu'en tant que monstration d'un ensemble de créations d'autrui.

Intriguée par ce phénomène autant d'ordre sociologique qu'historique, autant de nature philosophique que pragmatique, Julie Bawin, professeur d'art contemporain aux universités de Liège et de Namur en Belgique a entrepris d'investiguer ces nouveaux mécanismes artistiques que beaucoup considèrent comme une marque hautement significative des enjeux médiatiques de notre époque. Dans son ouvrage « *L'artiste commissaire* », l'auteur non seulement examine avec une précision et une érudition parfaites les pratiques

actuelles d'exposition de l'art contemporain mais elle retrace aussi avec minutie et perspicacité l'origine de ces comportements créatifs amenant l'artiste à s'auto-exposer ou à présenter de manière radicalement personnelle les travaux de ses collègues.

Placée en exergue au tout début de l'ouvrage, une sentence laconique d'Olivier Mosset donne le ton à l'ensemble des réflexions : « C'est toujours l'exposition qui gagne. C'est pourquoi les artistes malins, plutôt que de faire de l'art, font des expositions. » Si, dans le livre de Julie Bawin, la ruse et la malice de certains ne manquent pas dès lors de transparaître en filigrane dans l'analyse, c'est plus fondamentalement l'impact esthétique, sociologique voire économique de ces nouveaux enjeux qui est souligné. L'ensemble est étayé par un examen rigoureux et fouillé des sources et des archives. « L'idée de consacrer un ouvrage à l'artiste commissaire, écrit Julie Bawin, est ainsi né d'une intention, très historienne au départ, de saisir les

origines de cette figure et d'en retracer l'évolution afin de mieux comprendre les raisons de sa reconnaissance et de son succès actuel. Il a fallu, pour ce faire, multiplier les sources, nombre d'entre elles provenant de revues et de journaux car, aussi étrange que cela puisse paraître, peu d'écrits théoriques ont été publiés sur la question. »

Grâce à ce livre, c'est aujourd'hui chose faite. Le commissariat d'exposition pratiqué par les artistes actuels est en effet présenté avec un grand discernement par l'historienne de l'art belge en tant que « genre institutionnalisé » au sein d'un long développement constituant la troisième et dernière partie de l'ouvrage.

Une première partie insiste cependant d'abord sur ce que l'auteur appelle « la voie de l'indépendance », c'est-à-dire un ensemble d'événements libérateurs allant de l'autopromotion de peintres tels Gustave Courbet ou Edouard Manet aux pratiques dites « solidaires » d'artistes actuels comme Damien Hirst et Takashi Murakami ou encore à l'engagement de « passeurs » tel Ai Weiwei.

Une deuxième section, dans l'ouvrage, s'intitule « L'artiste commissaire et le musée : une histoire ambivalente ». De longues et fort intéressantes considérations sur les rôles joués au sein des institutions muséales par des artistes commissaires comme Marcel Duchamp (notamment en tant que conseiller de Katherine Dreier ou agent de Constantin Brancusi) ou sur les interventions radicales

et novatrices de « faiseurs d'exposition » ou « commissaires artistes » comme le Suisse Harald Szeemann, le Belge Jan Hoet ou le Néerlandais Rudi Fuchs amènent l'historienne de l'art à conclure que « de l'homme de rigueur et de réserve qu'est censé incarner un conservateur ou un organisateur d'exposition, on passe à une personnalité créative aussi singulière qu'excentrique. Ainsi donc, ce n'est pas seulement la valeur artistique qu'ils attribuent à leurs expositions qui confère aux commissaires un statut proche de l'artiste ; c'est aussi leur propre personne sur laquelle viennent se greffer tous les attributs de l'homme artiste. »

Dans la troisième partie intitulée « l'institutionnalisation d'un genre », Julie Bawin entreprend donc d'étudier très longuement les activités curatoriales des artistes contemporains eux-mêmes. Que ce soit « en réactualisant le patrimoine muséal », « en s'auto-exposant ou exposant ses pairs au musée » ou « en enrôlant les œuvres d'autrui », l'auteur examine les pratiques d'artistes majeurs comme Andy Warhol, Joseph Kosuth, Christian Boltanski, Jan Fabre, Jeff Koons ou encore Daniel Buren. A propos de ce dernier, Julie Bawin s'étonne à juste titre de ses « paradoxales » activités curatoriales. Elle oppose en effet la célèbre réflexion de l'artiste français parue en 2007 dans le journal *Libération* qui critiquait - ce sont les mots de Buren - « l'attitude des commissaires qui se prennent pour des artistes » à son engagement personnel en

tant précisément que commissaire notamment lors de l'exposition « L'Emprise du lieu » à Reims en 2007 ou encore dans le cadre de la présentation du travail de Sophie Calle au sein du pavillon français de la Biennale de Venise en 2007 également.

L'ouvrage se termine sur une « dernière réflexion » ramenant très justement l'artiste à son être premier et le commissaire à sa fonction essentielle. « L'artiste d'aujourd'hui, conclut Julie Bawin, a beau voisiner avec l'image du professionnel de l'art et du travailleur inventif, il continue à se reconnaître dans les valeurs de singularité et d'innovation esthétique qui se sont imposées comme modèle pour l'artiste il y a plus d'un siècle. C'est comme si, une fois ses compétences reconnues dans le système de la représentation de l'art, une seule comptait finalement à ses yeux, une compétence beaucoup plus intemporelle, insaisissable et porteuse d'un *destin* : être artiste. »

À propos de Pierre-Jean Foulon

Licencié en Philosophie et Lettres de l'Université de Liège (section philologie classique) et docteur en Histoire de l'art de l'Université de Louvain, Pierre-Jean Foulon est conservateur honoraire au Musée royal de Mariemont en charge de la Réserve Précieuse de la Bibliothèque. Ancien maître de conférences à l'Université de Namur (« histoire de l'art des XIXe et XXe siècles ») et à l'Université de Liège dans le département de muséologie (« art contemporain et musées »). Commissaire de nombreuses expositions en Belgique et à l'étranger concernant le livre et l'art contemporain (notamment « D'un livre l'autre ou les jeux entre l'art et le livre », MRM, 1986 ; « Féerie pour un autre livre », MRM et Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée à La Louvière, 2000). Ancien membre du Conseil d'administration de l'Association francophone des Musées de Belgique. Ancien secrétaire de rédaction de la revue belge francophone « Vie des musées ». Membre actuel de

A l'issue de cette complexe et subtile analyse des stratégies d'exposition de l'art, Julie Bawin en revient donc à poser l'éternelle question de ce que d'aucuns appellent « la force de l'art » face aux multiples voies et chemin de sa monstration. C'est aussi ce qui a frappé Paul Ardenne lorsque, dans sa recension enthousiaste de l'ouvrage dans *Art Press* (n° 417, p. 83), il écrit : « La rigueur [du livre], le refus des spéculations en font d'ores et déjà une référence à opposer utilement aux lectures sociologisantes, toujours oubliées d'un élément capital, ici examiné de près, la création artistique même et ses pulsions d'existence publique à tout prix. »

Une bibliographie très méditée et très fournie clôture cet ouvrage éminemment scientifique et désormais indispensable pour la connaissance de l'univers de l'art contemporain.

plusieurs conseils d'administration d'institutions muséales établies en Fédération Wallonie-Bruxelles. Président du Conseil d'Administration de la Maison de l'Imprimerie de Thuin.

Laurence PROVENCHER ST-PIERRE

« *Collecting the contemporary* » de Owain Rhys et Zelda Baveystock

Référence : RHYS Owain et BAVEYSTOCK Zelda (dir.), *Collecting the contemporary. A Handbook for Social History Museums*, Edinburg, Boston, MuseumEtc, 2014, 622 p.

Mots-clés : collection, collecte du contemporain, étude de cas.

Keywords : collection, contemporary collecting, case of study.

Depuis quelques décennies, la collecte du contemporain s'est imposée comme une tendance dans les musées d'histoire et de société. Caractéristique des pratiques actuelles de ces musées qui se tournent vers la documentation, la conservation et l'exposition des témoins de la société contemporaine, ce type de collecte entraîne néanmoins son lot de défis. Comment collecter l'aujourd'hui? Quels critères privilégier? Quels objets ou faits de société méritent d'être conservés? Quelles méthodes de sélection faut-il appliquer? Convaincus de la pertinence pour les musées de s'engager dans une collecte organisée du contemporain, Owain Rhys [1] et Zelda Baveystock proposent *Collecting the contemporary, Handbook for Social History Museums*, un manuel s'adressant d'abord aux professionnels des musées. Plutôt que d'imposer un modèle unique de collecte, les auteurs ont choisi de réunir les textes d'une trentaine de collaborateurs, chacun analysant un exemple de collecte du contemporain dans un contexte muséal particulier. En combinant ainsi les études

de cas, issus principalement de la tradition anglo-saxonne, ils cherchent à retracer l'évolution de la collecte du contemporain au cours des dernières années, à présenter les pratiques muséales actuelles et à identifier certaines pistes qui pourraient éventuellement guider les conservateurs dans leurs processus de collecte.

L'ouvrage vient enrichir la littérature récente sur le sujet [2] en proposant une vue d'ensemble basée sur des exemples concrets. On y définit le contemporain comme « *anything within living memory* » (p. 18.). Les contributions des auteurs sont réparties en quatre sections. Dans le texte introductif, Rhys et Baveystock rappellent les principaux enjeux, motifs, caractéristiques et difficultés associés à la collecte du passé récent ou du présent dans les musées d'histoire et de société. Le sentiment de perte, le désir d'éviter de répéter les erreurs commises dans le passé par ceux qui les ont précédés et la volonté d'être davantage représentatif de l'ensemble de la population dans leur

choix des objets à acquérir encouragent aujourd'hui les conservateurs à s'intéresser à ce type de collecte. Or, les questions demeurent nombreuses. Quelles sont les limites de la collecte du contemporain ? Comment faire les bons choix ? Que conserver pour les générations futures ? Comment mettre en place une approche participative ? Les différents éléments de réponses apparaîtront dans les chapitres subséquents, les auteurs rappelant néanmoins qu'il n'y a pas de réponse facile et universelle à ces questions complexes.

La première section de l'ouvrage intitulée *Strategies* adopte une perspective plutôt historique et analyse le travail de conservateurs avant-gardistes ou la situation dans des institutions muséales ayant été particulièrement novatrices sur la question du contemporain en Bretagne (Elen Phillips), en Norvège (Svein Gynnild) et aux États-Unis (Steven Miller). D'autres textes abordent des thèmes plus généraux axés sur les préoccupations des professionnels des collections (Michael Terwey). On y rappelle l'absence dans les politiques d'acquisition actuelles des particularités de ce type de collecte, le problème de la définition du contemporain, les contraintes liées à l'entreposage et la conservation, le peu d'intérêt manifesté par les conservateurs pour ces objets jugés *trop récents* et la difficulté d'évaluer l'intérêt de l'artéfact à long terme (John Marjoram). Or, ces éléments ne découragent pas les auteurs de l'ouvrage,

tous militant pour une plus grande présence de la société contemporaine dans les collections.

La seconde section, *Approaches*, réunit cinq études de cas permettant aux auteurs d'aborder la documentation de divers phénomènes culturels principalement immatériels. Quelles méthodes de collecte utiliser lorsque l'on s'intéresse aux intérieurs domestiques et à la vie quotidienne qui s'y déroule (Harriet Purkis), au tatouage (Mirja Arnshav), à une culture musicale (Stuart Rathbone), à la vie rurale (Ollie Douglas) et à l'identité homosexuelle (Sean Curran) ?

Regroupés sous le sous-titre *Challenges*, les trois textes de la partie suivante abordent certains défis qu'impose la collecte du contemporain. Le premier concerne plus particulièrement la collecte des objets technologiques aujourd'hui omniprésents (Suzanne Fischer et Steven Lubar). Comment le musée doit-il illustrer le rôle croissant de la technologie dans la vie quotidienne contemporaine ? Exemple emblématique des difficultés de la collecte du contemporain, la question de ces objets de consommation courante offre aux conservateurs un nombre quasi illimité d'artéfacts susceptibles d'intégrer une collection muséale. Ces objets collectés doivent-ils être neufs ou usagés ? Faut-il qu'ils soient en état de fonctionner lorsqu'ils entrent dans une collection muséale ? Quel téléphone portable est le plus représentatif ? Doit-on privilégier l'acquisition du premier modèle ou favoriser plutôt l'objet le plus

vendu? Abordant des exemples australien, londonien et new-yorkais, les deux textes suivants questionnent à la fois le rôle et les impacts sociaux du musée lorsqu'il collecte des objets en lien avec des événements traumatiques récents. Quand le musée doit-il débiter sa collecte? Qu'il s'agisse d'une catastrophe naturelle (Peg Fraser) ou d'actes terroristes (Jennifer Kavanagh), une collecte immédiate a-t-elle plus de conséquences positives ou négatives sur les gens qui acceptent d'y participer? Le conservateur n'étant pas formé en travail social, comment doit-il aborder le sujet avec le participant?

En quatrième partie, intitulée *Futures*, les auteurs nous présentent trois exemples de pratiques novatrices. Deux concernent l'utilisation des technologies numériques et des réseaux sociaux afin de stimuler la collecte et la participation du public (Francesca Veronesi; Juliet Sprake et Peter Rogers), alors que le dernier texte traite d'un projet auquel s'est associé le Museum of London. Celui-ci devait, d'une part, réaliser une exposition mobile dans le cadre d'une manifestation dans les rues de Londres en fournissant aux participants des pancartes fabriquées à partir des archives du Musée et, dans un second temps, acquérir à la fin de l'activité les pancartes originales confectionnées par les manifestants (Guy Atkins, Georgina Youg et Mark Teh).

Intercalés entre les articles, une trentaine d'exemples d'objets contemporains acquis par différentes institutions

muséales sont présentés sous forme de fiches. Celles-ci fournissent une description de l'objet acquis, la méthodologie relative à sa collecte, les significations qui lui sont rattachées et l'utilisation qui en est faite par le musée concerné. Ces exemples permettent de constater la diversité des formes, des supports, des sujets et des approches utilisés. Ils soulèvent également des questions sur le statut de ces objets : quel est l'objet véritablement collecté? Une personne peut-elle être considérée comme un objet de collection? L'objet est-il plutôt la photographie de la personne, son témoignage ou le support sur lequel celui-ci est conservé? Encore une fois, les réponses possibles sont multiples.

Rhys et Baveystock ont réuni dans *Collecting the contemporary* des contributions axées sur la pratique muséale actuelle et dans lesquelles la collecte raisonnée du contemporain est fortement encouragée. L'ouvrage évacue cependant toutes les discussions sur les facteurs sociaux, culturels, économiques, professionnels et contextuels qui ont permis à la collecte du contemporain d'émerger et de s'imposer comme une tendance muséale au cours des dernières années. La pertinence de ce type de collecte est tenue pour acquise et l'on suppose que le lecteur est préalablement en accord avec la démarche. L'objectif annoncé par les auteurs est néanmoins atteint, ceux-ci ayant choisi de présenter une variété de pratiques et de pistes à suivre pour éventuellement encadrer la

collecte des conservateurs. Ainsi, la boîte à outils des conservateurs de musée vient de s'enrichir de plusieurs exemples pratiques, de méthodes possibles et de

critères de sélection potentiels susceptibles de nourrir sa réflexion et sa démarche d'acquisition.

Notes

[1] Rhys est également l'auteur d'un ouvrage sur le même sujet : Owain Rhys, *Contemporary collecting: Theory and practice*, Edinburg, Museumsetc, 2011, 164 p.

[2] Notamment : Jacques Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bayonne, Musée Basques et de l'histoire de Bayonne, 2012, 400 p.; Denis

Chevallier, « Collecter, exposer le contemporain au MUCEM », *Ethnologie française*, XXXVIII, 4, 2008, p. 631-637. ; Julie Guiyot-Corteville, « Territoires du présent: plaidoyer pour une collecte du contemporain », *Musées & collections publiques de France*, no 243, 2004, p. 38-42.; Léontine Meijer-van Mensch et Elisabeth Tietmeyer (dir.), « Participative Strategies in Collecting the Present », *Berliner Blätter*, no 63, 2013, 135 p.

À propos de Laurence Provencher St-Pierre

Doctorante en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal et titulaire d'une maîtrise en ethnologie et patrimoine de l'Université Laval (2012), Laurence Provencher St-Pierre pose un regard d'ethnologue sur l'institution muséale. Ses recherches doctorales portent sur les pratiques actuelles de collecte dans les musées de société québécois. Deux interrogations générales sont à l'origine de sa démarche. D'une part, comment se déroule le travail au quotidien des professionnels des collections à l'intérieur d'un musée? D'autre part, comment le quotidien d'une société, d'une culture, d'une communauté ou d'un groupe peut-il être représenté dans une collection muséale? Son projet de thèse a reçu l'appui financier du Fonds de recherche du Québec sur la société et la culture (2012-2013) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (2013-2016).

Pierre-Jean FOULON

« Les aventures d'Emile Guimet (1836-1918), un industriel voyageur » d'Hervé Beaumont

Référence : BEAUMONT Hervé, *Les aventures d'Emile Guimet (1836-1918), un industriel voyageur*, Paris, Flammarion-Arthaud, 2014, 360 p.

Mots-clés : collection, biographie.

Keywords : collection, biography.

Historien de l'art spécialiste du monde asiatique, auteur de publications scientifiques et d'ouvrages de vulgarisation, expert musical et artiste lyrique, le Français Hervé Beaumont, membre de la Société de géographie, vient de publier une fort intéressante biographie d'Emile Guimet. Industriel richissime mais aussi fervent connaisseur des religions occidentales et orientales ainsi que grand voyageur ayant parcouru le monde entier en quête de rencontres scientifiques et culturelles, Emile Guimet est aussi le fondateur de deux institutions muséales, à Lyon et à Paris, dont l'une, dans la capitale française, est à l'origine d'un de ses musées les plus visités et les mieux organisés : le Musée national des arts asiatiques- Guimet.

Abondamment documenté et rédigé en un style vif et alerte qui en rend la lecture aisée et agréable, l'ouvrage d'Hervé Beaumont retrace les événements de la vie d'Emile Guimet selon un ordre chronologique strict, de l'enfance dans la

région lyonnaise à son décès quelques jours avant l'armistice de 1918. Une des grandes qualités de la biographie est que tous ces événements sont resitués dans le contexte global de l'époque et dans le cadre très général d'une France qui, au XIXe siècle et pendant ce qu'il est convenu d'appeler la Belle Époque, ne cesse de se développer économiquement et socialement, et, sur le plan culturel, de s'ouvrir aux peuples et aux civilisations les plus lointains.

Comme son titre l'indique d'ailleurs avec clarté, cette biographie d'Emile Guimet ne concerne pas uniquement son action dans le domaine des musées. Loin s'en faut. Au fil des chapitres, ce grand bourgeois industriel est largement présenté selon toutes les facettes de ses activités et en fonction de ses innombrables centres d'intérêt : gestion d'une entreprise familiale née suite au succès du « Bleu Guimet » et devenue un immense empire industriel ; préoccupations sociales et prise en

charge du bien-être des travailleurs de son entreprise (mais là, Hervé Beaumont ne serait-il un tantinet hagiographique ?) ; carrière musicale, en amateur certes, mais l'amenant cependant à créer des orphéons populaires ou à faire jouer - à ses frais - à Marseille un opéra de sa composition ; organisation estivale de divertissements mondains dans un château acquis à Demigny aux confins de la Bourgogne ; et, bien entendu - c'est là en quelque sorte le sujet principal du livre -, innombrables et assez périlleux voyages, notamment, celui qui, en 1876 et 1877, en compagnie du peintre Félix Régamey, s'accomplit tout autour du monde, depuis la traversée des États-Unis jusqu'aux séjours dans les principaux lieux sacrés du Japon, de Chine et d'Inde.

Car, effectivement, c'est bien la notion de sacré et, partant, de religion, qui apparaît comme le moteur essentiel des recherches intellectuelles d'Emile Guimet. Par ailleurs, ce passionné d'histoire culturelle associe étroitement art et religion. Pour lui, croyances et mystères ne peuvent être décryptés que par l'analyse des œuvres plastiques créées en liaison avec les mythes et les cultes.

Si, au début de sa carrière d'historien des religions, Emile Guimet s'intéresse avant tout au passé gréco-romain et égyptien (il fera plusieurs séjours au bord du Nil notamment), c'est par la suite les cultures asiatiques qui retiennent toute son attention. Par ailleurs, lors de ses voyages, Emile Guimet utilise sa considérable fortune à acquérir des œuvres, des

manuscrits et des livres qu'il ramène en Europe en vue de constituer des collections destinées à être présentées au public français.

C'est dans ce contexte qu'il faut saisir l'action muséologique d'Emile Guimet qui l'amène à bâtir un premier musée à Lyon en 1879, puis à en ouvrir un second à Paris en 1889. Suivant le fil de sa vision chronologique, Hervé Beaumont insiste avec justesse, au sein des différents chapitres de son livre, sur le rôle essentiel que va jouer cet amoureux de l'histoire des religions dans la mise sur pied et la définition d'un musée. En 1913, alors qu'il est presque au terme de son existence, Emile Guimet, directeur à vie du musée qui à Paris porte son nom, est interrogé par le ministre des Beaux-Arts de l'époque sur ce que Hervé Beaumont appelle avec pertinence un « sujet sensible » : « La création d'un musée, demande le ministre, a-t-elle un objet scientifique ou artistique ? » La réponse d'Emile Guimet, reproduite en grande partie par Hervé Beaumont, est fort éclairante : « Les musées sont des œuvres d'enseignement. Les musées d'art qui ne sont pas scientifiques ne sont pas des musées. Ce sont des magasins que le public peut visiter. On ne peut faire une galerie égyptienne rien qu'avec des statues. Il y faut des textes et des mobiliers funéraires. [...] Le document complète, explique, éclaire, anime l'esthétique. [...] Le musée Guimet est un musée philosophique démontré par les plus beaux spécimens de l'art religieux de

l'Orient et de l'Antiquité. Il est forcément artistique. »

On le voit, Emile Guimet a longuement réfléchi au sens et aux fonctions des musées. D'autres réflexions rapportées par Hervé Beaumont confirment ce désir sans cesse manifesté par l'industriel de faire de ses institutions muséales non seulement des établissements scientifiques de haut niveau mais aussi des lieux entièrement ouverts au public et consacrant une large part de leurs activités à ce que l'on appelle aujourd'hui la médiation. Ainsi, lorsque dès 1865, à l'occasion d'un premier voyage en Egypte, il visite le Musée de Boulaq fondé par Auguste Mariette, Emile Guimet affirme : « Mariette-Bey a eu une très bonne idée, qui consiste à indiquer pour chaque objet antique sa provenance, les circonstances dans lesquelles il a été trouvé et, quand on le peut, l'époque à laquelle il remonte. De cette manière, chaque fragment a son intérêt et son enseignement. Tant que les musées d'antiquités ne suivront pas cette méthode, ils n'apprendront jamais rien aux visiteurs, tandis que le musée égyptien de Boulak est intéressant et attachant dans toutes ses parties. » Ainsi donc - et c'est là une idée novatrice justement soulignée par Hervé Beaumont -, Emile Guimet veut faire de ses musées ce qu'il appellera lui-même « une collection d'idées ».

Un autre signe marquant de cette volonté manifestée par Emile Guimet de relier l'objet muséal à son contexte de

découverte est cette réflexion que, en 1868, il publie dans son livre intitulé « L'Orient d'Europe au fusain » : « La provenance, c'est la pierre d'achoppement de tous les musées ! Quand donc comprendra-t-on qu'une collection n'apprend rien tant que l'on ne sait pas les circonstances qui ont accompagné chaque découverte ; quand donc les archéologues auront-ils le soin de ne rien exhumer sans faire une sorte de procès-verbal de la trouvaille ? Tel morceau, insignifiant en lui-même, prend une valeur énorme par l'endroit où on le rencontre. »

Ainsi donc, Emile Guimet est bien loin d'être, comme tant d'autres à l'époque, un collectionneur amateur de curiosités et de « bibelots ». Au contraire, cet industriel doté d'une vaste culture et d'une vive intelligence apparaît bien comme un précurseur dans le domaine muséologique. C'est bien ainsi, en tout cas, que le présente Hervé Beaumont puisque, à la suite d'une autre prise de position d'Emile Guimet concernant la portée sociale du musée et par lui ainsi formulée « Le musée ne doit pas être élitiste mais à la disposition de tous », le biographe écrit : « Cette politique de communication, à la fin du XIXe siècle, est en avance sur son temps. »

La lecture de cette belle biographie d'Emile Guimet, qui conte aussi bien, avec force détails, la traversée de l'Atlantique et du Far West que les difficultés voire les dangers de se déplacer en Chine ou en Inde, est donc émaillée de réflexions

révélatrices et de notations éclairantes à propos du travail d'un homme qui, emporté par sa passion des cultures et des religions, a consacré une part importante de son immense fortune et de son inaltérable énergie à concevoir à Lyon puis à Paris des institutions muséales novatrices et proches, par leurs aspirations, de ce que sont les musées d'aujourd'hui.

Le livre d'Hervé Beaumont est en outre complété par un cahier d'illustrations, quelques cartes et par une chronologie comparée très détaillée achevant de faire de cette biographie non seulement le récit de la vie d'un homme exceptionnel mais aussi le portrait d'une époque et d'une société en pleine mutation.

DANS LA MARGE

Laurence PROVENCHER ST-PIERRE

Brèves remarques à propos d'une approche ethnologique du musée

Mots-clés : ethnologie, musée de société, musée de la Vie wallonne, collection, étude de cas.

Keywords : ethnology, social history museum, collection, case of study.

S'inscrire dans la marge [1]

En 1997, on soulignait le cinquantième anniversaire des études de folklore à l'Université Laval, à Québec. À cette occasion, Roland Arpin, directeur général du Musée de la civilisation de 1987 à 2001, prononça une conférence dans laquelle il présenta les méthodes d'exposition et de collecte pratiquées dans son institution. Il y aborda plus particulièrement la relation de ce musée de société québécois avec les témoins de la culture contemporaine. Pour conclure son exposé, il ajouta : « Peut-être qu'un jour prochain, il se trouvera quelqu'un parmi vous pour faire l'ethnologie des musées de la fin du siècle. » [2] Ainsi formulée, la phrase ressemble à une invitation. Or, à quoi référait Arpin précisément ? S'agissait-il d'un simple clin d'œil lancé aux ethnologues présents dans la salle pour terminer sa communication ou d'une véritable incitation à poursuivre les recherches en ce sens ?

C'est à la lecture de l'article tiré de cette conférence que nous avons commencé à

nous interroger sur cette possible ethnologie du musée suggérée par Arpin et qui guide aujourd'hui notre réflexion de jeune ethnologue et de doctorante en muséologie [3]. La multidisciplinarité, qui définit la muséologie actuelle et qui conjugue les approches, les intérêts de recherche, les écoles de pensée, les méthodes et les différentes conceptions du musée, permet cette interaction entre études muséales et ethnologie. Cette dernière représentant notre attachement disciplinaire, nos recherches doctorales sur les pratiques de collecte dans les musées de société québécois se caractérisent par ce choix assumé de poser un regard extérieur sur l'institution. Nous appréhendons celle-ci comme un terrain ethnologique dans lequel évoluent différents acteurs et où se déroulent diverses pratiques professionnelles, sociales et culturelles que nous cherchons à documenter.

Cette relation entre l'ethnologie et la muséologie n'est pas nouvelle [4]. Néanmoins, l'ethnologie du musée, dont le récit du développement reste encore à écrire, demeure relativement

marginale. En muséologie, comme dans plusieurs champs de la recherche en sciences humaines et sociales, l'intérêt de l'ethnologue pour le petit, le commun et le banal ainsi que ses méthodes de recherche basées sur l'enquête orale et l'observation lui accorde une position ambiguë. L'ethnologue du proche (en général) qui pose un regard sur sa propre culture ou l'ethnologue du musée (en particulier, dans le cas qui nous intéresse) doit défendre son regard distancié, son approche compréhensive et son désir d'exposer une réalité telle qu'elle est vécue à l'intérieur du milieu étudié. Dans les colloques multidisciplinaires, par exemple, on l'invite à se positionner quant aux réalités qu'il observe et à se prononcer sur la crédibilité ou la représentativité de ses informateurs. On lui demande son avis sur les pratiques analysées et on le questionne sur les solutions qu'il envisagerait pour améliorer une situation étudiée. Or, bien que ses travaux puissent éventuellement mener à la suggestion de pistes de solution, ce ne sont pas là les préoccupations principales de l'ethnologue du musée. L'historien qui étudie l'évolution d'une collection, l'historien de l'art qui travaille sur l'architecture des musées, le muséologue intéressé aux méthodes d'exposition ou le professionnel de la médiation qui cherche à résoudre des problèmes concrets de mise en exposition peuvent parfois rester perplexes devant l'ethnologue venu les entretenir du quotidien d'un conservateur de musée régional ou déstabilisés devant le récit de la biographie d'un objet banal entré dans une collection muséale

quelconque. Pourquoi s'attarder à ce genre de détails ?

Proposer un autre regard sur le musée : l'exemple d'une étude sur les collections du Musée de la Vie wallonne

Certains ethnologues s'inscrivent, sans s'y limiter, dans cette approche ethnologique de l'institution muséale. C'est le cas par exemple d'Octave Debary et de Mélanie Roustan qui font du musée un de leurs terrains de recherche [5]. Dans leur article, Laurier Turgeon et Élise Dubuc soulignent « ce passage [des musées d'ethnologie] de lieu d'observation à lieu observé » et identifient différentes façons d'appréhender le musée comme terrain. Étudier le développement des institutions et de leurs collections ainsi que s'intéresser aux collectionneurs qui les ont constituées et aux objets matériels qui y sont conservés représentent différentes approches possibles [6]. Pour notre part, comme le suggèrent ces deux auteurs, nous croyons qu'il s'agit d'approches complémentaires. Dans nos travaux, nous combinons les angles de recherche de manière à élargir notre regard posé sur un musée et ainsi tâcher d'appréhender les pratiques qui s'y déroulent dans leur complexité.

Dans le cadre d'un séjour de recherche à l'Université de Liège pendant l'automne 2014, nous nous sommes intéressée au Musée de la Vie wallonne, un musée d'ethnographie créé en 1913 et qui, depuis plus d'une décennie, s'est graduellement transformé en musée de

société. Pour cette recherche exploratoire qui visait notamment à tester notre approche méthodologique en prévision de notre projet de thèse, la préparation et la démarche adoptée ont été similaires à celles de n'importe quel terrain ethnologique. Une recherche préliminaire a permis de nous familiariser avec ce musée. Une première visite de son exposition permanente a également entraîné une meilleure connaissance des lieux, des thèmes et de la mission de l'institution. Puis, nous avons approché les responsables pour leur exposer notre intérêt et notre désir d'en apprendre davantage sur leurs pratiques de collecte et de gestion des collections. Une première rencontre avec la conservatrice a permis d'identifier les personnes susceptibles de fournir des informations sur les thèmes ciblés. Une seconde a permis de visiter la réserve tout en faisant ressortir les enjeux et les défis particuliers liés à la gestion de cette collection ethnographique centenaire. Ensuite, les rencontres individuelles sous forme d'entretiens semi-dirigés avec différents professionnels ont offert une occasion à la personne interrogée d'expliquer son travail, de présenter le département auquel elle appartient et de parler de certaines sections des collections. Dans d'autres cas, il s'est agi d'observations, puisque nous accompagnions un professionnel dans ses tâches quotidiennes. Après chaque rendez-vous, que ce soit un entretien ou une observation, nous en faisons le récit dans un journal de bord.

Les entretiens ont aussi aiguillé la recherche vers d'autres sources. On nous a fourni à l'occasion de la documentation supplémentaire souvent issue de documents internes. Réunissant les résultats de la recherche préliminaire, les informations issues du terrain et les documents complémentaires, l'analyse thématique permettra de croiser l'ensemble des données recueillies. Nous souhaitons ainsi arriver à décrire et contextualiser la gestion des collections dans cette institution en privilégiant le point de vue des acteurs qui y participent. Cette étape de la recherche n'est pas encore complétée. Nous prévoyons néanmoins la diffusion des résultats sous forme d'article scientifique. Cet article reste donc à écrire, mais nous savons déjà qu'il ne contiendra aucune évaluation de l'institution, aucun jugement quant à ses façons de faire, ses valeurs, sa démarche, ses choix ou ses objectifs. Si des exemples tirés d'autres institutions muséales peuvent être mobilisés, ils le seront non pas pour en tirer des comparaisons, mais pour présenter un éventail plus large de possibilités ou de points de vue.

L'ethnologie s'intéresse d'abord à l'humain. Elle a comme but de documenter, de contextualiser et de valoriser les gestes et la parole des acteurs concernés, ce qui n'exclut pas l'adoption d'un regard critique invitant à la réflexivité. Ce que propose l'ethnologue du musée, c'est de renverser les questionnements pour comprendre l'institution. Par exemple, dans le cas du Musée de la Vie wallonne, l'objectif n'est

pas de déterminer si cette institution correspond ou non à la définition habituelle du musée de société mais plutôt de savoir comment il en est arrivé à adopter ce statut particulier ? En d'autres mots, l'ethnologue du musée ne se demande pas si un musée entre dans une case prédéfinie mais cherche plutôt à savoir dans quelle case le musée se situe lui-même et comment les limites de cette case ont été définies à l'intérieur de l'institution. Que représente cette étiquette pour le musée ? Quelles sont les conséquences de ce passage de musée d'ethnographie à musée de société sur le travail des différents professionnels ?

Dans le cadre d'une recherche réalisée au Musée de la civilisation de Québec en 2011, nous avons abordé la question de la collecte des objets contemporains en adoptant une démarche similaire. En refusant de déterminer préalablement ce qu'était un objet contemporain, nous avons pris le parti de demander aux professionnels interrogés ce que représentait pour eux ce type d'objets et quelles en étaient les limites ainsi que les enjeux rattachés à sa collecte. Le terrain a alors permis, notamment, d'exposer l'absence de consensus quant à la définition d'un objet aux contours aussi relatifs. Plusieurs informateurs précisaient avoir peu réfléchi à la question, mais avançaient tout de même quelques éléments de réponse. L'objet contemporain était alors perçu par certains comme un objet datant de la seconde moitié du XXe siècle ou de la période allant de la fin de la Seconde

Guerre mondiale à aujourd'hui. Pour les autres, le contemporain référait aux années 2000, à la dernière décennie, à l'année en cours ou, encore, à l'instant présent, à l'aujourd'hui et au maintenant. Afin d'éviter le piège que représentait une définition incluant des balises temporelles strictes, certains parlaient plutôt d'objets appartenant à la mémoire d'une génération ou d'objets toujours en usage [7]. Cet éventail de définitions, croisé à celles proposées dans la littérature sur le sujet, permettait par exemple de situer la démarche du Musée de la civilisation dans un mouvement plus large [8]. En effet, la collecte du contemporain représente aujourd'hui une problématique qui concerne un nombre croissant d'institutions, au Québec comme ailleurs, qui doivent alors jongler avec les mêmes difficultés pratiques et théoriques imposées par cet objet ambigu. Sans émettre de jugement sur la démarche du Musée de la civilisation, l'étude a permis de démontrer la cohérence de son discours muséal avec celui observé à l'échelle internationale tout en exposant les conséquences concrètes de la collecte du contemporain sur le travail des conservateurs de ce musée.

Ainsi, nos recherches précédentes et en cours nous permettent d'affirmer que l'ethnologie du musée encourage une double réflexivité. D'une part, en adoptant un regard distancié tout en exposant le point de vue des gens interrogés, elle invite le muséologue et l'employé à réfléchir sur ses propres pratiques professionnelles. D'autre part,

le chercheur se soumet lui-même à l'exercice, le retour réflexif sur son travail étant une part essentielle de la recherche scientifique. Le chercheur doit être conscient de sa position particulière dans le musée et des éventuels biais qui ont pu influencer ses résultats. Il doit évaluer le contexte, la démarche et le déroulement de toutes les étapes de son étude.

Dans le cas de l'étude au Musée de la Vie wallonne, l'expérience de terrain a permis de soulever certaines difficultés méthodologiques qui devront être dénouées dans nos prochaines recherches. Notamment, l'étude a confirmé la difficulté d'effectuer des observations dans le contexte d'un travail essentiellement réalisé devant un ordinateur. Dans cette réalité qui correspond à plusieurs professionnels de musée, l'observation semble inadéquate. Néanmoins, le terrain permet de trouver certaines pistes de solution. L'entretien individuel, jumelé à une visite guidée en réserve avec l'informateur, a permis à la personne interrogée d'intégrer au récit de son travail de bureau les applications ou les résultats concrets de celui-ci sur les collections. Par exemple, la visite d'une des réserves du musée a permis à la responsable du Service des archives d'aborder le processus de décision qu'elle a mis en place afin de sélectionner les pièces qui rejoindront une réserve spéciale, les difficultés rencontrées quant à la gestion de l'espace, les résultats attendus d'un document qu'elle prépare quant à la classification des objets, etc. C'est dans ce contexte que le travail

devant l'ordinateur devient tangible pour l'observateur. Sous cet angle, on constate que la présence de l'objet de collection oriente la discussion et encourage la production d'un récit sur le travail de gestion des collections qui peut devenir un matériel d'étude pour l'ethnologue.

L'ethnologie du musée : en marge ou hors champ ?

Débordons-nous ici le cadre de la muséologie? Yves Bergeron et Jean Davallon identifient quatre types de recherches en muséologie. Parmi ceux-ci, on retrouve les études qui portent sur le musée en tant qu'institution patrimoniale. Soulignant les nouvelles formes que prennent les recherches actuelles dans ce domaine, ils précisent :

« Il existe une dernière forme de recherche qui semble plus rare, mais qui n'en est pas moins fondamentale. On observe depuis quelques années, de nouvelles recherches consacrées aux institutions muséales et qui s'inscrivent dans la perspective, par exemple, de l'histoire, de la sociologie ou de l'anthropologie des musées et des patrimoines. Ces recherches sont rarement menées au sein des musées. Elles sont plutôt le fruit de chercheurs universitaires qui ont fait du musée leur objet d'étude. » [9]

C'est dans cette catégorie que se situe l'ethnologie du musée. La recherche, l'observation, la description et la contextualisation permettent d'analyser

des problématiques complexes tout en révélant le point de vue des acteurs. Bien qu'elle se situe en marge d'une certaine muséologie classique, elle se retrouve tout à fait dans le champ des études en muséologie actuelle, un champ de recherche dynamique, multidisciplinaire et de plus en plus réflexif.

Le tournant réflexif qu'a connu l'ethnologie au cours des dernières décennies a ouvert les recherches sur les musées d'ethnographie à une ethnologie du musée. De manière plus générale, un mouvement similaire s'est produit dans les études patrimoniales permettant également une ethnologie des patrimoines [10]. Dès lors, le musée comme lieu d'interaction entre objets, professionnels et publics n'échappe pas à cette mouvance. L'ethnologue du musée invite alors le muséologue à poursuivre en ce sens.

Notes

[1] Nous profitons de l'occasion que nous offre cette rubrique afin de remercier l'Université de Liège qui nous a accordé un subside de recherche pour doctorants étrangers. Merci plus particulièrement aux membres de son Séminaire de muséologie, André Gob, Noémie Drouguet et Marie-Aline Angillis, ainsi qu'à Marie-Claude Thurion et à toute l'équipe du Musée de la Vie wallonne qui nous ont accueillis pendant notre séjour. Nous tenons également à manifester notre reconnaissance au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour l'appui financier dont bénéficient nos recherches doctorales en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal.

[2] Roland Arpin, « Au Musée de la civilisation : une pratique ethnologique sans filet de sécurité », dans Anne-Marie Desdouts et Laurier Turgeon, *Ethnologies francophones de l'Amérique et*

Par ce court texte, nous souhaitons démontrer que le musée, comme lieu de pratiques professionnelles, sociales et culturelles, est un environnement riche pour l'ethnologue. Or, il demeure que le musée, à la fois miroir et reflet de la société, s'affiche d'abord comme un objet multidimensionnel. Conséquemment, il faut assumer que l'ethnologie ne représente qu'un des angles possibles pour l'étudier. Elle ne propose qu'un regard; un regard orienté. Or, n'est-ce pas en conjuguant les multiples regards posés sur l'institution muséale qu'il sera possible de faire de la muséologie un champ de recherche, voire une discipline ou une science, dont la richesse dépassera la somme des études hétérogènes qui la compose ?

d'ailleurs, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 306.

[3] Il s'agit d'une réflexion que nous menons depuis déjà quelques années et qui a débuté avec nos travaux de recherche dans le cadre d'une maîtrise en ethnologie et patrimoine. Laurence Provencher St-Pierre, *La collecte de l'objet contemporain : l'exemple du Musée de la civilisation de Québec*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2012, 121 p.

[4] Pour une analyse de la situation au Québec, lire notamment Yves Bergeron, « Le "complexe" des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 », *Ethnologies*, vol.24, no 2, 2002, p. 47-77.; Yves Bergeron, « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l'"autre" au "soi" », *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol 3, 2005, p. 7-30.

[5] Octave Debary, *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, Éditions du Comité

des Travaux historiques et scientifiques, 2002, 189 p.; Octave Debary et Mélanie Roustan, Voyage au musée du quai Branly, Paris, La documentation Française, 2012, 72 p.

[6] Laurier Turgeon et Élise Dubuc, « Musées d'ethnologies; Nouveaux défis, nouveaux terrains », *Ethnologies*, vol. 24, no 2, 2002, p. 5-18.

[7] Laurence Provencher St-Pierre, « Collectionner le récent : le Musée de la civilisation et la collecte des objets contemporains », Actes du 12e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval, Québec, *Artéfact*, 2013, p. 25-43.

[8] Lire notamment : Jacques Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain*

dans les musées de société, Bayonne, Musée Basques et de l'histoire de Bayonne, 2012, 400 p.

[9] Yves Bergeron et Jean Davallon, « Recherche : Regard et analyse », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p.538.

[10] Soulignons à titre d'exemple le projet « Pour une ethnologie des métiers du patrimoine » lancée en 2010 par le Ministère français de la Culture et de la communication. Lire également le numéro « Les nouveaux terrains de l'ethnologie », *Culture et recherche*, no 127, automne 2012.

Cécile QUOILIN & Jean-Louis POSTULA

Rendre compte de la société d'aujourd'hui

Résumé

Fondé il y a un siècle en tant que musée classique d'ethnographie régionale, le Musée de la Vie wallonne se trouve aujourd'hui face au défi d'une indispensable actualisation et redéfinition de son projet muséal. Depuis environ dix ans, le choix de l'approche dite de « musée de société », retenue à l'occasion de la rénovation totale de l'établissement, a entraîné la révision en profondeur des politiques d'acquisition et d'exposition, mais aussi de la nature des recherches sur le terrain et des relations entretenues avec les différents publics. Au travers de cet article, nous tentons de montrer les implications concrètes de la transposition de ce nouveau modèle sur l'ensemble des fonctions muséales, qui place désormais l'homme plutôt que les collections au centre du discours et dont l'un des objectifs fondamentaux est de permettre au sein du Musée la mise en valeur des enjeux parfois complexes de la société contemporaine.

Mots-clés : collecte du contemporain, ethnographie, musée de la Vie wallonne, musée de société, nouveaux publics, projet muséal.

Abstract

Founded a century ago as a classical museum of regional ethnography, the Museum of Walloon Life is now facing the challenge of an essential update and the redefinition of its museum project. For about ten years, the choice of the approach known as "society museum" on the occasion of the total renovation of the building, led to an in-depth review of the acquisition and exhibition policies but also of the nature of field research and relationships with its different audiences. This article shows the practical consequences of the implementation of this new model, which now places the man rather than the collections at the center of discourse, on all museum functions. One of its fundamental objectives is to allow the development within the Museum of the sometimes complex issues of contemporary society.

Keywords : collecting the contemporary, ethnography, museum project, new audiences, society museum.

Un musée en mutation

En cent ans d'existence, les rôles et missions assignés au Musée de la Vie

wallonne par ses fondateurs puis ses gestionnaires se sont logiquement adaptés aux évolutions successives de la

muséographie et des fonctions muséales. Fondé à Liège en 1913, il s'impose rapidement en Europe comme l'un des modèles originaux au sein de la catégorie des musées d'ethnographie régionale [1], essentiellement centrés sur la collecte et l'étude de « tout ce qui a rapport aux mœurs, aux coutumes, aux traditions, aux croyances, à la langue de chez nous » [2]. À cette époque et depuis plusieurs décennies déjà, l'ensemble des structures sociétales traditionnelles subissent de profonds bouleversements dus à la nécessaire adaptation des modes de vie à l'émergence d'un monde moderne, industrialisé. Notamment en réaction à ce processus, le Musée de la Vie wallonne s'attache dès lors à « rassembler les témoignages du passé en danger de disparition, [à] les inventorier méthodiquement et [à] les loger dans des conditions sérieuses de conservation » [3].

Malgré l'ambition affichée dans certains textes d'embrasser aussi le temps présent du territoire wallon - « Les collections conserveront à nos descendants l'image fidèle de nos mœurs actuelles » [4] -, le

Musée est alors essentiellement considéré comme le réceptacle des vestiges d'un bon vieux temps révolu, dont il importe de conserver le souvenir sur un mode nostalgique.

Le projet d'origine du Musée prévoit que soit poursuivie une règle dite « du double but » [5], définie comme la répartition entre, d'une part, un programme scientifique et documentaire pour les spécialistes et, d'autre part, un programme éducatif, destiné au grand public et aux écoles. Pendant toute la première moitié du 20^e siècle pourtant, le Musée se profile avant tout en tant qu'institution essentiellement scientifique, entre autres par ses programmes d'enquêtes sur le terrain et sa politique de publication des recherches menées [6]. La méthode de travail mise au point recourt dès lors à l'utilisation de tous les modes de documentation : collecte d'objets et de documents d'archives originaux, fabrication de moulages et de réductions, photographies, enregistrements sonores ou encore tournage de films.



Antoine Castille filmant une dentellière au travail, à Cerfontaine.
Cliché de J-M. Remouchamps, 1937 (MWW 1033153-001)

Ce n'est qu'à partir des années 1950 et la création du service éducatif du Musée, que le public, tant familial que scolaire, acquiert enfin une plus grande place au sein de l'institution. Des visites guidées des salles d'exposition - modernisées au cours du temps en s'inspirant des principes du « magicien des vitrines » Georges Henri Rivière [7], fondateur en 1937 à Paris du Musée national des Arts et Traditions populaires - sont organisées, tandis que des plaquettes didactiques et des films sont réalisés pour les écoles.

Au début du 21^e siècle, le défi qui attend l'établissement est celui de l'indispensable actualisation et redéfinition de son projet muséal, « ensemble des idées, des concepts, des intentions qui sous-tendent une institution [...], son fonctionnement, ses activités, son évolution » [8]. Entre 2003 et 2008, l'équipe du Musée, épaulée d'un comité scientifique interdisciplinaire, saisit l'occasion de la refonte totale du parcours permanent vieilli, assortie d'une rénovation profonde des bâtiments et du

déménagement des collections vers un espace de réserves externalisé, pour s'interroger sur la nature du nouveau Musée de la Vie wallonne.

Nouvelle muséologie et musée de société

Depuis plusieurs années déjà, de nombreux musées à travers le monde ont été confrontés à une réflexion du même type et ont choisi de s'engager dans la démarche entre autres préconisée par l'anthropologue Françoise Héritier :

« Le musée, lieu de conservation, n'est pas un simple lieu d'archivage du passé. Si le savoir est en perpétuelle construction, le musée l'accompagne dans cette constitution. Il doit donc résolument faire entrer la modernité en son sein, de double manière : par les techniques qu'il emploie et les recherches qu'il suscite et conduit mais aussi en prenant comme objet la complexité du monde et des questions qui se posent à nous. » [9]

Entre continuité et renouvellement, le Musée de la Vie wallonne, conçu voici un siècle comme un musée d'ethnographie de type classique [10], entame désormais

sa mutation vers un autre modèle d'institution, né des changements induits par le courant de la nouvelle muséologie : le musée de société.



L'espace des « (r)évolutions industrielles » du Musée rénové. Cliché de V. Haneuse, 2008 (MVW)

Au cours de la décennie 1970, le monde des musées se voit entraîné dans un mouvement sans précédent d'autocritique et de contestation des pratiques reproduites depuis des générations de conservateurs. La vision universaliste de la culture dite légitime, savante ou bourgeoise, dont le musée classique s'est fait le gardien, est remise en question, tandis qu'une révolution en faveur de la démocratisation des musées se fait jour. Issue d'une table ronde organisée par l'UNESCO en 1972, la *Déclaration de Santiago du Chili* est une étape-clé dans le développement d'une muséologie qualifiée de nouvelle [11]. Une dimension inédite, lourde de sens, est en effet intégrée à la définition du musée : l'institution est mise « au service de la société et de son développement », renouant de la sorte avec son ambition d'origine, issue des Lumières. Le trait commun de toutes les initiatives mises en place à cette époque réside dans une redéfinition radicale des relations entre le musée et les populations auxquelles il

s'adresse [12]. Avec l'apparition des musées communautaires, des musées de voisinage et des écomusées - à Anacostia, banlieue culturellement défavorisée de Washington, dans les bidonvilles de Mexico ou au cœur de la région économiquement sinistrée du Creusot -, l'institution cherche à toucher de nouveaux publics parmi les exclus du système muséal traditionnel, hérité du 19^e siècle.

L'approche dite « de société » apparaît plus récemment [13]. En juin 1991, un grand colloque intitulé *Musées et sociétés* est organisé à Mulhouse et Ungersheim. Il rassemble des représentants, essentiellement français, de diverses catégories d'institutions (musées d'histoire, écomusées, musées d'ethnographie ou d'arts et traditions populaires...) qui, tous, se reconnaissent dans une très large définition commune : ils sont, chacun à leur manière, « témoins de l'évolution de l'homme et de la société » [14]. C'est au cours de ce

colloque qu'est forgée l'expression « musée de société », qui connaît un processus d'institutionnalisation rapide. Dès 1992, en effet, l'Association des Écomusées en France, créée trois ans plus tôt, change officiellement de nom pour devenir la Fédération des Écomusées et des Musées de Société. En 2011, le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* donne la définition suivante de ce nouveau type de musée, que certains considèrent même comme une catégorie typologique proprement dite : « Le nom de "musée de société" est conçu comme rassembleur, cherchant à regrouper une mouvance qui partage des valeurs et des façons de faire plutôt qu'un sujet particulier, mettant davantage en avant la volonté de produire des expositions de discours. Dans celui-ci, la société occupe un centre qui relègue l'objet dans une position plus ou moins seconde, où les sujets sont abordés dans une logique transversale et anthropologique, intégrant les publics au cœur même de leurs actions. Soucieux d'articuler le local et le global, la société en son ensemble et les communautés (en se gardant du communautarisme), [...] ces musées contribuent à inventer les formes qui correspondent au mieux à la société d'aujourd'hui et de demain. » [15]

On l'imagine sans peine, la transposition d'un tel modèle a des implications concrètes au quotidien sur l'ensemble des fonctions muséales. Ainsi, au Musée de la Vie wallonne, l'approche « musée de société » a permis non seulement de revoir en profondeur la politique

d'acquisition et les expositions, mais aussi les recherches sur le terrain et les relations entretenues avec ses différents publics.

La collecte et la présentation du contemporain

Bien que son principe soit évoqué dans certaines publications dès les années 1920, la collecte du contemporain constitue un fait récent dans l'histoire du Musée de la Vie Wallonne, à l'exception de quelques projets ponctuels d'expositions temporaires, à partir des années 1970. Même lorsqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le Musée lance un appel pour la collecte de journaux clandestins et d'autres documents se rapportant au conflit [16], il ne s'agit pas d'illustrer le temps présent, mais bien un passé immédiat considéré comme définitivement révolu. Il apparaît donc qu'avant la grande rénovation des années 2000, la collecte d'objets témoins de la vie et de la société contemporaines est pratiquement absente, en tous les cas très peu visible aux yeux du public.

L'aménagement du nouveau parcours de référence, qui envisage le thème de la Wallonie et de ses habitants jusqu'à l'époque actuelle, a entraîné l'élargissement du champ chronologique couvert par le Musée. Il a en effet été vite perceptible que les périodes suivant la Seconde Guerre mondiale seraient très difficiles à illustrer dans l'exposition en raison d'importantes lacunes que présentaient les collections. De manière générale, ces manques s'observent dans

de nombreux musées ethnographiques. Florence Pizzorni l'explique par le fait que « la production industrielle de série a supplanté le geste unique de l'artisan et que la mondialisation de la société gomme, au niveau local, les différences et les "traditions populaires" » [17]. Le désintérêt de la plupart des musées, durant la seconde moitié du 20^e siècle, pour la collecte des productions à la chaîne est aujourd'hui devenu difficile à combler en raison de la rapidité des changements. Ces objets constituent pourtant des ensembles importants à conserver, dans la mesure où ils sont le reflet de notre société de consommation, de nouveaux comportements sociaux, de pratiques culturelles naissantes. Une politique proactive d'acquisition et de collecte a donc été élaborée pour éviter, dans la mesure du possible, que de telles situations se représentent à l'avenir. À chaque opportunité de don ou d'achat - qu'il s'agisse d'enrichir un secteur spécifique de la collection, d'illustrer un thème abordé dans une exposition temporaire ou d'obtenir une pièce exceptionnelle en lien avec la Wallonie -, plusieurs critères sont systématiquement analysés : l'état de conservation de la pièce, sa rareté, son intérêt scientifique et documentaire, sa cohérence avec les collections, son importance historique,

son volume et le témoignage personnel l'accompagnant.

Dans l'optique de l'actualisation des collections exposées dans le Musée [18] ou bien encore conservées en réserves, des appels aux dons ont été lancés via différents canaux (presse locale, site internet, médias). Ceux-ci ont permis la récolte de nombreux objets, témoins de la vie quotidienne des Wallons dans les dernières décennies. Une cuisine Cubex des années 1950, des vêtements des années 1960-1970 mais aussi une lessiveuse électrique Mini-Wash, un combiné-lavoir ainsi que des électroménagers plus récents (comme un grille-pain et un robot Turmix) ont ainsi pris place dans le parcours de référence.

Certaines catégories spécifiques d'objets ou de documents devraient être plus activement collectées par le Musée, parce qu'elles reflètent intimement l'évolution des modes de vie dans notre région. Parmi celles-ci figure le mobilier Ikea qui, bien que d'origine suédoise, modèle aujourd'hui l'habitat de la grande majorité des Wallons. Autre exemple, la collection de motos, riche pour les périodes anciennes, mais qui présente des lacunes concernant les modèles plus récents, à partir des années 1950-1960.



Publicité pour un vélomoteur de marque Honda, 1966 (MWW-Fonds Desarcy-Robyns)

Ainsi, des véhicules « mythiques » comme la Vespa ou la mobylette, devenus pour des générations de jeunes gens synonymes d'une certaine liberté, ont évidemment leur place au sein du Musée, en raison des thèmes évocateurs auxquels ces moyens de locomotion renvoient. La sensibilisation des donateurs potentiels à la démarche de collecte entreprise représente un travail de longue haleine pour le personnel du Musée.

Par ailleurs, certains manques constatés dans les collections ont peu de chance d'être compensés par des propositions de dons au Musée, que ce soit en raison de la valeur importante des objets concernés ou de la non-sensibilisation de leurs possesseurs à leur caractère patrimonial. Pour sa réouverture en 2008, le Musée a ainsi fait appel à une série

d'artisans spécialisés dans la dinanderie, le bois de Spa, l'ébénisterie, la dentelle de Binche, la céramique, la cristallerie pour leur commander la création d'une pièce spécifique. Ces achats permettent de montrer l'évolution des savoir-faire en les comparant aux pièces anciennes que possède le Musée.

Depuis la rénovation du Musée, un budget d'acquisition annuel permet de combler progressivement des lacunes. Il permet notamment de faire entrer en collection des objets de design, certains très populaires comme le fameux *Puppy* de la marque Magis ou une chaise dessinée par Starck, d'autres moins réputés mais à la démarche originale, comme des sacs fabriqués en Wallonie à partir de chambres à air de vélos recyclés.



Double écuelle pour chat de la marque italienne Alessi, 2005 (MWW 5053677)

Enfin, la mondialisation entraîne aujourd'hui la production d'objets qui sont identiques partout. Le critère local - « utilisé en Wallonie [...], s'il a été fabriqué chez nous, il sera doublement précieux » [19] - qui guidait auparavant la collecte des musées d'ethnographie classiques a perdu sa validité. Affranchi de son ancrage territorial, l'objet n'est plus destiné à transmettre des valeurs immuables mais à rendre compte des enjeux de notre société actuelle [20]. Il n'empêche que faire transparaître nos modes de consommation s'avère complexe, dans la mesure où il faut tenir compte d'une nouvelle composante de notre économie : un objet produit en série n'est plus conçu pour durer dans le temps, comme avant. Depuis l'achat par le Musée en 2008 d'une machine à café Senseo, combien de modèles différents ont été mis sur le marché ? Pour coller à l'actualité, un renouvellement régulier, donc coûteux et contraignant, des objets les plus contemporains en exposition devrait être envisagé, comme par exemple pour les téléphones portables. Il est difficile également de prévoir ce que la postérité retiendra de notre époque.

Par son entrée au musée, processus désigné par les chercheurs sous le terme de muséalisation [21], l'objet contemporain, arraché à son contexte de création ou d'usage, acquiert un nouveau statut. Il devient en effet un objet patrimonial, témoignage authentique sur la réalité, digne d'être préservé et transmis à travers le temps [22]. À cet égard, le musée de société prend donc conscience de sa grande responsabilité face aux générations futures, dans la mesure où il agit comme une instance de légitimation du patrimoine de demain, en voie de constitution.

L'exploration de nouvelles thématiques

La mise en valeur au sein du Musée des enjeux de la société contemporaine implique un bouleversement dans le fonctionnement de l'institution. D'une muséologie essentiellement fondée sur la mise en valeur de la diversité des collections - par l'intermédiaire de moyens variés : documentation iconographique, multimédia, publications, enquêtes dialectales...-, le

processus de mutation du Musée de la Vie wallonne en un musée de société l'a fait entrer dans une nouvelle conception de la muséologie, dite d'idée, ou de point de vue [23]. L'impact social de la mise en exposition - « redonner à un groupe le sentiment de son existence et de son identité » [24] - prime maintenant, tout comme la volonté de communiquer au public un message ou un discours sur la Wallonie, de manière didactique.

Évoquer les continuités et les ruptures d'une histoire commune sur un territoire partagé fait partie intégrante des missions du Musée. Celui-ci n'hésite en effet plus à présenter dans son parcours de référence des sujets ou des faits de société autrefois

difficiles à aborder, soit par pudeur ou désintérêt, soit en raison du peu de traces matérielles qu'ils laissent. L'homosexualité, les crises économiques, l'euthanasie ou encore le féminisme sont des thèmes qui ont désormais droit de cité, parmi d'autres sections consacrées à l'habitat, aux fêtes populaires ou à la consommation.

Comme d'autres institutions avant lui [25], le Musée de la Vie wallonne a fait le choix de privilégier le traitement de certaines grandes questions de société, comme la jeunesse, la folie ou le crime, au travers de sa programmation d'expositions temporaires, dans l'espace réaffecté de l'ancienne église Saint-Antoine [26].



Scénographie de l'exposition « Vertiges de la folie ». Cliché de G. Destexhe, 2012 (MVW)

Ces manifestations fournissent notamment l'occasion de faire intervenir des artistes contemporains, qui peuvent proposer leur propre vision, distanciée et critique, sur ces sujets parfois délicats.

Étonnamment, le thème de l'immigration, pourtant fondamental pour comprendre l'histoire économique - charbonnière ou sidérurgique - de notre région depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale a pendant très longtemps été presque complètement ignoré par le Musée.

L'exposition *HomoMigratus* - *Comprendre les migrations humaines*, présentée au public dans le courant de l'année 2016, constitue une réponse à ce trou mémoriel relatif aux vagues migratoires qui ont modifié le peuplement de la Wallonie depuis le 19^e siècle. Dans une volonté de placer l'humain au centre du discours, l'équipe du Musée est allée à la rencontre de 35 personnes d'origine étrangère établies sur le territoire wallon, depuis de

nombreuses décennies pour certaines, afin de collecter leurs récits de vie. Des entretiens filmés, présentés dans l'exposition, ont été réalisés pour mettre en lumière les trajectoires migratoires des témoins, issus de 20 pays différents. Accompagnés d'objets, de documents et d'archives prêtés ou données au Musée par ces migrants, ils mettent ainsi en scène une multiplicité de personnages et une part de leur histoire, à travers des thèmes récurrents : les causes du départ, le voyage, les liens entretenus avec la Belgique et le pays d'origine...

Le contemporain a quant à lui trouvé toute sa place dans le second espace de l'exposition *HomoMigratus*, avec pour objectif de rendre compte, à travers le regard de certains de ses acteurs, de ce qu'il est à l'heure actuelle convenu d'appeler « la crise des réfugiés », alors sous les feux de l'actualité en Belgique et en Europe. Des reportages photo et vidéo, accompagnés de collecte de témoignages de travailleurs sociaux et de migrants, ont ainsi été réalisés dans des centres d'accueil pour demandeurs d'asile, mais aussi auprès de sans-papiers et dans un centre fermé pour étrangers illégaux.

La mise en exergue du patrimoine oral et immatériel (POI) de notre région est une autre possibilité offerte à l'équipe du Musée, notamment pour dialoguer avec ses visiteurs sur des sujets peu propices à la récolte d'objets physiques. À partir de 2008, l'institution a investi du temps et des moyens dans la relance d'une longue tradition d'enquêtes ethnographiques, quelque peu abandonnée pendant les deux dernières décennies. Initiée en 1920, la réalisation de reportages sur le terrain a été pendant longtemps l'un des traits distinctifs du Musée de la Vie wallonne, faisant de l'établissement le conservatoire d'une collection unique en son genre de documents d'archives multimédia, photographies, films et sons, illustrative de tous les aspects de la vie en Wallonie à l'époque (l'habillement, les dialectes, les superstitions, les métiers, le folklore...). Aujourd'hui, la recréation d'un « Pôle Études ethnographiques-POI », constitué d'un scientifique et de spécialistes des techniques audiovisuelles (vidéaste, photographe), est le signe de la volonté du Musée d'apporter sa contribution au travail de préservation de notre patrimoine culturel immatériel, tel que le recommande la convention de l'UNESCO de 2003, ratifiée par la Belgique.



Interview d'un garde-forestier à Stamburges à l'occasion d'une enquête sur les arbres à clous et à loques.

Cliché de V. Haneuse, 2013 (MVW 12000011-015)

Si les traditions « menacées » et les savoir-faire en voie de disparition faute de transmission ne sont pas oubliés - des reportages ont ainsi été récemment menés sur la culture du tabac de la Semois ou les anciens jeux populaires dans les cafés -, les enquêtes du Musée cherchent surtout à rendre compte des problématiques les plus contemporaines et de la complexité de notre société multiculturelle. Différents projets en cours de recherche illustrent bien ces ambitions. L'un concerne la réhabilitation d'anciens chancre industriels et lieux désaffectés, comme le site universitaire du Val-Benoît à Liège ou le charbonnage du Hasard à Cheratte, qui redeviennent aujourd'hui des lieux de vie par leur aménagement en zones modernisées destinées à accueillir de nouvelles activités économiques ou de l'habitat. Un autre projet de longue haleine, mené en collaboration avec la Maison de la Métallurgie et de l'Industrie de Liège, consiste en la collecte et l'étude de témoignages de travailleurs relatifs à la sidérurgie dans le bassin liégeois. Dans le contexte social actuel pour le moins perturbé, cette enquête vise à faire

reconnaître la valeur de patrimoine immatériel de l'activité sidérurgique en Wallonie et peut être vue comme un accompagnement au travail de deuil vécu par les travailleurs concernés par les fermetures d'usines.

Le public au cœur du dispositif

Les deux points précédents ont montré à quel point la mise en œuvre d'une approche de société dans le processus de rénovation du Musée de la Vie wallonne a eu un impact profond sur les objectifs et les méthodes liées aux expositions, à la conservation et à la recherche au sein de l'institution. Il va de soi que le regard porté sur ses missions de médiation culturelle et de communication a également évolué depuis la réouverture du Musée en 2008. L'accueil de toutes les catégories de visiteurs - familles, écoles, personnes âgées, en situation de handicap... - dans un environnement qui les interpelle et les incite à la curiosité est plus que jamais au cœur des préoccupations des équipes en relation directe avec le public.

Aujourd'hui, le Musée ambitionne de se profiler auprès de la population wallonne comme un « troisième lieu », concept forgé dans le champ de la sociologie urbaine au cours des années 1980 par Ray Oldenburg [27]. L'idée de troisième lieu indique la démarcation par rapport à un premier lieu, qui correspond au foyer, et à un deuxième, assimilé à la sphère du travail. Le troisième lieu est dès lors considéré comme un espace complémentaire de sociabilité, destiné à permettre la rencontre et les échanges entre individus, de manière informelle, vivante et positive, à l'instar de la place publique ou du café. Si la notion a d'abord été développée pour désigner des lieux culturels d'un genre nouveau tels que certaines bibliothèques, il est intéressant de noter que l'institution muséale décide à son tour de s'en emparer [28]. La perception par les musées eux-mêmes de leur rôle social a donc fortement évolué

avec le temps, donnant même parfois à certains le sentiment de s'éloigner de ce qu'ils considèrent être ses fonctions premières : conserver, exposer, étudier.

Au Musée de la Vie wallonne, la désacralisation de l'institution, encore trop souvent considérée par une part de la population comme un temple élitiste et prescripteur de savoir, passe entre autres par la proposition d'une offre culturelle d'un autre type, diverse et accessible à tous. Ainsi, des événements saisonniers tels que *Noël au Musée* ou *Les Estivales.be* sont aussi bien destinés à un public d'habitues qu'aux personnes a priori peu consommatrices d'activités muséales. Ensemble, ils ont l'occasion de s'initier à des ateliers de tricot ou de cuisine gastronomique locale, de participer à un concert, à une séance de contes ou de théâtre de marionnettes, dans le cadre attrayant du Musée.



Atelier de fabrication de cougnous. Cliché de V. Haneuse, 2013 (MVW)

La tenue auprès des visiteurs d'un discours sur la vie en Wallonie, dans le passé et le présent, n'est pas pour autant

négligée, puisqu'en parallèle de ces activités plutôt ludiques et sensorielles, une riche programmation d'animations et

de visites guidées thématiques pour tous les âges met, quant à elle, les collections et les expositions du Musée en valeur. Toutes ces opérations centrées sur la figure du visiteur ont ainsi pour objectif de toucher et surtout de fidéliser le public le plus large.

Conclusion

« L'avenir d'un musée, c'est d'être un musée de l'avenir, réceptif aux évolutions de la société pluriculturelle qui l'entoure, et capable de présenter le passé dans le sentiment de l'actuel, en naturelle continuité. » [29]

Depuis bientôt une dizaine d'années, l'expression des divers enjeux sociétaux ressentis par la population en Wallonie fait partie intégrante du discours porté par le Musée à l'adresse de ses usagers. Au travers de l'examen des quelques secteurs d'activité évoqués dans ces pages se manifeste la volonté d'inscrire concrètement l'institution dans

l'approche des musées de société. Face à la complexité grandissante de notre monde, sans cesse parcouru de nouveaux questionnements, cette démarche qui vise à fournir des repères, des clés de compréhension, a été considérée comme la réponse la plus adéquate. Cet objectif ambitieux ne peut cependant pas encore être considéré comme définitivement atteint, et d'autres apparaîtront bien entendu en cours de route. L'institution apparaît aujourd'hui en recherche d'un équilibre harmonieux entre le respect naturellement dû à sa riche histoire, qu'il ne s'agit aucunement de renier, et son engagement dans une démarche réflexive visant à ancrer résolument le Musée dans le 21^e siècle. Il n'empêche qu'à l'heure actuelle, le Musée de la Vie wallonne n'a certainement jamais disposé d'autant de supports et de moyens d'action - non seulement matériels et immatériels, mais surtout humains - afin de rendre compte au mieux de la société et de l'homme d'aujourd'hui.

Notes

[1] Drouguet, Noémie, « Le Musée de la Vie wallonne et ses modèles », in *Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement. Colloque international à l'occasion du centenaire du Musée de la Vie wallonne 1913-2013*, Liège, Province de Liège-Musée de la Vie wallonne, 2014, p. 17-23.

[2] « Ce que doit être le Musée wallon », in *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*, t. I (1924-1926), Liège, Musée de la Vie wallonne, 1927, p. 1-7, p. 6.

[3] *Idem*, p. 1.

[4] *Idem*, p. 4.

[5] Remouchamps Édouard, « Renseignements sur Joseph-Maurice Remouchamps ». Courrier à Élisée

Legros daté du 25 avril 1969, p. 2. (Archives de la Fondation d'Utilité publique - Musée de la Vie wallonne).

[6] Quoilin, Cécile, « Le projet muséal du Musée de la Vie wallonne, entre évolutions et continuité », in *Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement [...]*, 2014, p. 9-15.

[7] Gorgus Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

[8] Gob, André et Drouguet, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014 (4^e éd.), p. 76-77.

[9] Citation de Françoise Héritier. Dizambourg, Bernard, « Préface », in Schiele, Bernard et Koster,

Emlyn (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences, vers les musées du XXI^e siècle ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 7-8, p. 7.

[10] André Gob définit le musée classique comme le modèle muséal dominant dans le monde occidental au cours du 19^e siècle et d'au moins la première moitié du 20^e siècle. Il se caractérise notamment par le rôle central accordé aux collections et à la figure du conservateur, pivot de la vie muséale. L'éclatement du modèle classique correspond à l'émergence de la nouvelle muséologie, remontant aux années 1970. Gob André, *Le musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 26-30.

[11] Desvallées, André (dir.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, éditions W, Savigny-le-Temple, M.N.E.S, vol. 1, 1992.

[12] Mairesse, François, *Le musée, temple spectaculaire, Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (Muséologies), 2002, p. 102.

[13] Drouguet, Noémie, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.

[14] Vaillant, Emilia, « Les musées de société en France », in Barroso, Eliane et Vaillant, Emilia, *Musées et sociétés*, actes du colloque de Mulhouse et Ungersheim (juin 1991), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 16.

[15] « Musée de société », dans Desvallées, André et Mairesse, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 628.

[16] « Lettre du comité directeur datée du 20 avril 1945 ». (Archives de la Fondation d'Utilité publique - Musée de la Vie wallonne).

[17] Pizzorni, Florence, « Le contemporain du MNATP au MUCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation », in *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, sous la dir. de J. Battesti, Bordeaux et Bayonne, Le Festin et Musée basque et de l'Histoire de Bayonne, 2012, p. 32-44, p. 37.

[18] Cette problématique a été développée à l'occasion du colloque *Exposition permanente : entre continuité et renouvellement*, organisé par le Musée de la Vie wallonne en 2011. Communication non éditée de Cécile Quoilin : « La rénovation du Musée de la Vie wallonne : analyse et constat ».

[19] « Nos collections », in *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*, t. I (1924-1926), Liège, Musée de la Vie wallonne, 1927, p. 65-66.

[20] Hubert, François, « La collecte contemporaine et les musées de territoire », in *Que reste-t-il du présent ?*, 2012, p. 118-127, p.119-120.

[21] Mairesse, François, « Muséalisation », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, 2011, p. 251-269.

[22] Davallon, Jean, *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.

[23] Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 158-160 et p. 245-253.

[24] *Idem*, p. 159.

[25] Le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (depuis 1980), le Musée de la Civilisation de Québec (depuis 1988) et le Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg (à partir des années 2000) font office de référence en ce domaine.

[26] Voir à ce sujet : Filiber, Carine, « Les expositions comme outil de diffusion des collections : passé, présent, avenir au Musée de la Vie wallonne », in *Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement [...]*, 2014, p. 31-36.

[27] Servet Mathilde (2010), « Les bibliothèques troisième lieu, une nouvelle génération d'établissements culturels », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 4, 2010 [en ligne], (consulté le 18 avril 2014).

[28] Colinet Eddy et Jadot Céline, *Quelle image de marque pour le Musée de la Vie wallonne ?*, plaquette inédite, Liège, Musée de la Vie wallonne, 2013, p. 29.

[29] Note d'intention de rénovation du Musée de la Vie wallonne, 14 mars 2006.

Bibliographie

Ouvrages généraux

BARROSO, Eliane & VAILLANT, Emilia, 1993 : *Musées et sociétés*, actes du colloque de Mulhouse et Ungersheim (juin 1991), Paris, Réunion des Musées nationaux.

BATTESTI, Jacques (dir.), 2012 : *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux et Bayonne, Le Festin et Musée basque et de l'Histoire de Bayonne.

DAVALLON, Jean, 2006 : *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.

DESVALLÉES, André (dir.), 1992 : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, éditions W, Savigny-le-Temple, M.N.E.S, vol. 1.

DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.), 2011 : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.

DROUGUET, Noémie, 2015 : *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin.

GOB, André, 2010 : *Le musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin.

GOB, André & DROUGUET, Noémie, 2014 : *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 4e éd.

MAIRESSE, François, 2002 : *Le musée, temple spectaculaire, Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (Muséologies).

SCHIELE, Bernard & KOSTER, Emlyn (dir.), 1998 : *La révolution de la muséologie des sciences, vers les musées du XXIe siècle ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Publications du Musée de la Vie wallonne

Crimes de sang, une exposition sur la vie, catalogue de l'exposition (mars-septembre 2013), Liège, Musée de la Vie wallonne, 2013.

Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne, 20 tomes parus, Liège, Musée de la Vie wallonne, depuis 1924.

Guide du visiteur, Liège, Musée de la Vie wallonne, 2011.

La marque jeune, catalogue de l'exposition (mars-août 2010), Liège, Musée de la Vie wallonne, 2010.

Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement. Colloque international à l'occasion du centenaire du Musée de la Vie wallonne 1913-2013, Liège, Province de Liège-Musée de la Vie wallonne, 2014.

Vertiges de la folie, catalogue de l'exposition (mars-août 2012), Liège, Musée de la Vie wallonne, 2012.

ISSN 2406-7202

Éditrice en chef :

Noémie Drouguet

Secrétaire :

Marie-Aline Angillis

Coordonnées :

Service de Muséologie

Université de Liège

Quai Roosevelt, 1B

4000 Liège - Belgique

Contact :

cahiersdemuseologie@uliege.be

les
cahiers
de

MUSÉOLOGIE