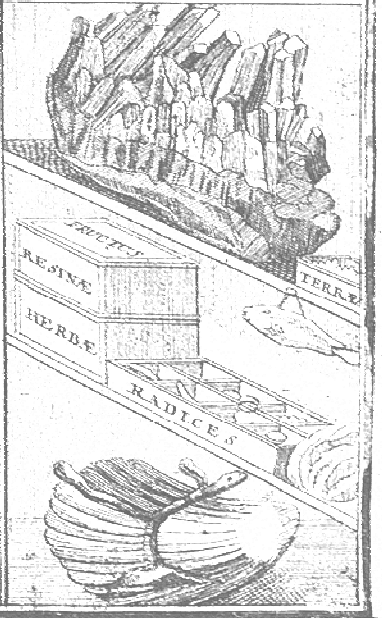


ICOFOM STUDY SERIES - 2014



IC F M





ICOFOM Study Series

Hors - Série

ICOFOM Study Series

International Journal of the ICOM International Committee for Museology (ICOFOM)

Rédacteurs / Editors / Editores

Ann DAVIS

Former Director, The Nickle Arts Museum, University of Calgary, Canada

François MAIRESSE

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, CERLIS, Labex ICCA, France

ICOFOM : Bureau / Board members / Miembros de la Junta

Vinoš Sofka,	Honorary President, ICOFOM, Sweden
André Desvallées,	Conservateur général honoraire du patrimoine, France
Ann Davis,	Past President of ICOFOM, Former Director, The Nickle Arts Museum, University of Calgary, Canada
François Mairesse,	President of ICOFOM, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France
Indira Aguilera Kohl,	Curator, Fundación Museos Nacionales, Venezuela
Bruno Brulon Soares,	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil
Wanchen Chang,	Taipei National University of the Arts, Taiwan
Mónica R. de Gorgas,	Former Director, Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Argentina
Jennifer Harris,	Curtin University, Australia
Anna Leshchenko,	Russian State University for the Humanities, Russia
Lynn Maranda,	Curator Emerita, Museum of Vancouver, Canada
Eiji Mizushima,	University of Tsukuba, Japan
Anita B. Shah,	Museum consultant, museologist, Tulsi Graphics, Hyderabad, India
Kerstin Smeds,	Umeå universitet, Sweden
Olga Truevtseva,	Altai State Pedagogical Academy, Russia
Cristina Vannini,	Director, Soluzionimuseali, Italy

Comité d'avis d'ICOFOM / Senior Advisory Committee / Consejo Consultivo

Maria Cristina Bruno,	Universidade de São Paulo, Brazil
Bernard Deloche,	Professor Emeritus, Université de Lyon 3, France
André Desvallées,	Conservateur général honoraire du patrimoine, France
Peter van Mensch,	Professor Emeritus, Reinwardt Academie, Netherlands
Martin Schaerer,	President of ICOM Ethics Committee, Switzerland
Tereza Scheiner,	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil
Tomislav Šola,	Professor Emeritus, University of Zagreb, Croatia

Secretariat for the ICOFOM Study Series

General secretary :	Anna Leshchenko
Articles français :	Suzanne Nash
Artículos en español :	Mónica Risnicoff de Gorgas
English articles :	Lynn Maranda

Articles and correspondence should be sent to the following email:

icofomsymposium@gmail.com

ISSN: 2309-1290 ICOFOM Study Series (Print)

ISBN: 978-92-9012-412-2

ICOFOM Study Series – ISS Hors-série

HOMMAGE A ANDRE DESVALLEES

TRIBUTE TO ANDRE DESVALLEES

HOMENAJE A ANDRE DESVALLEES

Sous la direction de François Mairesse

2014

Sommaire - Contents - Indice

Introduction

François Mairesse 9

Citation for André Desvallées on becoming an Honorary Member of ICOM, presented to the General Assembly, Rio, August 2013

Tereza Scheiner 25

Abécédaire

Martine Segalen 29

L'élégance au « cœur »

Annette Viel 35

Pour le dictionnaire encyclopédique de muséologie

Martin R. Schaerer 49

Hommage à un maître, André Desvallées, point de repère de la muséologie mondiale

Nelly Decarolis 53

André Desvallées and the ICOFOM Editorial Committee

Ann Davis 57

Recollections of a Cross-Cultural Encounter and Mutual Friendship

Wan-Chen Chang 65

Sur les Vagues de la nouvelle muséologie

Hugues de Varine 73

Un très précieux compagnonnage

Jean-Claude Duclos 79

Des papiers qui bordent nos existences

Octave Debary 89

La complicité et la passion pour les publics

Elisabeth Caillet 97

André Desvallées, un engagement constant pour la culture technique et industrielle

Dominique Ferriot 101

André et les deux muséologies Daniel Jacobi.....	105
Le regard bienveillant d'un conservateur général Jean-Claude Roc	113
La Fédération française des Amis des Moulins Gérard Gau.....	121
Buhez-Vie ! Erwan Le Bris du Rest	123
<i>Album</i> (Cette section est vide dans l'édition en ligne)	135
André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie Bernard Deloche	149
Pour une recherche post-académique, ou comment penser les publics des musées avec André Desvallées Jacqueline Eidelman	161
André Desvallées et l'éthique muséale Jean-Michel Tobelem.....	167
André Desvallées et la notion d'expôt, pour une remise en contexte du terme Aurelia Valterio	181
André Desvallées. Contribution à la muséologie nord- américaine Yves Bergeron.....	195
André Desvallées and his influence on the development of museology in Spain Francisca Hernández Hernández.....	207
Les critiques d'exposition d'André Desvallées, l'intelligence de la « forme exposition » Marie-Sylvie Poli	221
La logique d'Épaminondas : sur quelques paradoxes d'André Desvallées Bernard Deloche	229

Patrimoine et politique, ou les coulisses de l'élaboration du Rapport Querrien. Quelques souvenirs d'André Desvallées Louis-Jean Gachet.....	239
La collection de sacs plastiques et de contenants divers de production industrielle donnée par André Desvallées au MuCEM en 2005 Bénédicte Rolland-Villemot.....	253
Génération muséologiques : la critique au temps des inversions idéologiques Joëlle Le Marec.....	263
André Desvallées : <i>entre muséologies</i> (Entretien) Bruno Brulon Soares.....	274

Introduction

François Mairesse

Professeur, Université de Paris 3, CERLIS, Labex ICCA.
Président d'ICOFOM

Lors de la 23^{ème} Conférence générale du Conseil international des musées qui s'est tenue à Rio, en août 2013, André Desvallées a été élu Membre d'honneur de l'ICOM – l'allocution de Tereza Scheiner, prononcée à cette occasion, ouvre ce numéro. Cette distinction rare – on compte, depuis 1946, une quarantaine de membres d'honneur pour l'ensemble de l'ICOM, et seulement huit Français – vient saluer une carrière muséale particulièrement remarquable. Bras droit de Georges Henri Rivière, en charge de la réalisation des galeries du Musée national des Arts et Traditions populaires, Conservateur général honoraire des musées de France, il figure parmi ceux qui ont permis l'émergence et le rayonnement de la (nouvelle) muséologie française. Membre d'ICOFOM depuis le début des années 1980, auteur ou co-auteur de plus d'une centaine d'articles et de plusieurs ouvrages majeurs, parmi lesquels *Vagues, une anthologie de la Nouvelle muséologie, Vers une redéfinition du Musée, Quai Branly, miroir aux alouettes ?*, le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées est devenu une référence incontournable dans le paysage muséologique francophone.

La carrière d'André Desvallées est longue et diversifiée, ses contributions portent sur le champ muséal, mais aussi sur l'ethnologie et l'histoire des techniques. Les articles rassemblés ici portent plus précisément sur les aspects muséaux et muséologiques. L'appel à communication, lancé à la fin 2013, a suscité un grand engouement au sein de la communauté muséale, témoignant de la personnalité marquante à laquelle ce numéro spécial d'*ICOFOM Study Series* se propose de rendre hommage.

La tradition littéraire des hommages est généralement simple, visant le plus souvent à dédier à un auteur apprécié un article issu de ses recherches personnelles. L'exercice demandé ici, plus complexe, avait pour objectif de détailler l'un ou l'autre des multiples aspects de la personnalité d'André Desvallées. Juste retour des choses : les auteurs de ce numéro ont tous bénéficié, d'une manière ou d'une autre, de sa générosité bienveillante. André Desvallées fait partie des professionnels qui ont consacré (voire sacrifié) le plus de leur temps et de leurs

moyens au bénéfice du monde des musées francophones. Lecteur assidu, il a aussi visité plusieurs centaines de musées à travers la France (lors de ses missions à l'Inspection, alors qu'il travaillait au Ministère) et d'innombrables pays, notamment à l'occasion des conférences de l'ICOM ou de l'ICOFOM auxquelles il assista assidûment depuis le début des années 1980. L'immense connaissance qui en a résulté, aussi bien pratique (expographique ou muséographique) que théorique, André Desvallées n'a eu de cesse de la partager et de la transmettre, sans considération aucune pour le rang ou le diplôme de ceux qui s'adressaient à lui, sinon en fonction de l'intérêt ou de la passion pour les musées qu'il pouvait déceler chez ses interlocuteurs.

Les études et les témoignages rassemblés ici apportent un éclairage, sinon exhaustif, du moins assez représentatif des domaines d'intérêt muséologiques d'André Desvallées. La structure qui a été retenue dans ce numéro spécial vise à mettre en valeur aussi bien les témoignages de reconnaissance que les approches plus analytiques de l'œuvre « desvalléenne ». Les témoignages et textes plus personnels, visant à évoquer l'une ou l'autre facette de la personnalité du nouveau membre d'honneur de l'ICOM, sont présentés dans la première partie ; la seconde partie rassemble les approches plus analytiques sur son œuvre muséologique.

Liber amicorum

En introduction de la première partie, deux auteurs brossent, en autant d'articles, un portrait kaléidoscopique d'André Desvallées : Martine Segalen, qui a travaillé avec lui au musée national des Arts et Traditions populaires, évoque d'emblée, en un abécédaire, plusieurs des facettes de sa personnalité et de son travail. C'est un regard différent que celui que porte Annette Viel, témoignant de l'influence d'André au Québec, tout en détaillant les multiples visages de l'ethnologue/cinéaste, du muséologue, du démocrate ou du philosophe.

C'est ensuite au tour des membres de la « famille ICOFOM » d'évoquer leur « grand frère », par le biais des témoignages de trois anciens présidents de ce comité dont André est le plus ancien membre participant encore activement aux réunions. Tour à tour, Martin Schaerer, Nelly Decarolis et Ann Davis présentent certains des domaines dans lesquels le « conseiller honoraire permanent » du bureau d'ICOFOM s'est investi, qu'il s'agisse du Dictionnaire encyclopédique ou des *Icofom Study Series* dont il a longtemps assuré la coordination. Wanchen Chang, Professeur de muséologie à Taïwan dont André Desvallées a particulièrement accompagné les recherches doctorales, témoigne également de sa

reconnaissance envers son écoute attentive, sa culture encyclopédique et son aide précieuse – ce qu’il fit pour de nombreuses générations de jeunes chercheurs (dont je fis également partie).

La nouvelle muséologie constitue l’un des fils conducteurs les plus significatifs de la carrière d’André Desvallées. Hugues de Varine et Jean-Claude Duclos apportent un précieux témoignage sur sa présence active lors des débuts de la révolution écomuséale et son apport déterminant pour faire jaillir l’étincelle du renouveau dans le paysage patrimonial français. Une génération plus tard, Octave Debary, enquêtant sur l’histoire de l’écomusée du Creusot, évoque la même passion pour la recherche et la transmission chez celui qui, alors, avait accédé à l’honorariat.

Mais la nouvelle muséologie, si elle constitue indubitablement l’un des moments forts de l’histoire de la muséologie en Europe à la fin du siècle dernier, ainsi que l’une des caractéristiques majeures du travail d’André Desvallées, ne constitue cependant que l’un des versants de ses activités : Elisabeth Caillet, Dominique Ferriot et Daniel Jacobi évoquent tour à tour son travail au sein de la Direction des musées de France, son apport à la culture scientifique et industrielle et ses liens multiples avec le monde de la recherche académique. Jean-Claude Roc, Gérard Gau et Erwan Le Bris du Rest décrivent son implication directe dans de très nombreux projets de musées ou de sociétés savantes liées à la protection du patrimoine. Plus que d’autres, c’est peut-être cet aspect qui montre le mieux la générosité du personnage, ne cherchant nullement les honneurs mais s’attachant à servir la cause du musée, aussi modeste soit-il.

André Desvallées, muséologue

Les textes rassemblés dans la seconde partie cherchent à rendre compte, de manière plus analytique, de l’influence de la pensée d’André Desvallées sur la muséologie. C’est d’abord en penseur de la nouvelle muséologie que Bernard Deloche décrit l’œuvre de cette « éminence grise de la culture » qui, tout au long de sa vie, a le plus souvent cherché à mettre en valeur les textes d’autrui avant les siens. Pour autant, son influence demeure majeure, « œuvre d’un penseur engagé », fin connaisseur des objets mais d’abord à l’écoute de la société. C’est à partir de l’humain qu’il élabore sa conception du musée, voyant dans ce dernier un moyen (parmi d’autres) que l’homme se donne pour comprendre et communiquer la réalité (il sera ainsi parmi les premiers Français à s’intéresser aux réflexions muséologiques des penseurs de l’Europe de l’Est, comme Z. Z. Stránský ou A. Gregorová, dont la relation

homme-réalité s'inscrit au cœur des conceptions de la muséologie).

Jacqueline Eidelman situe, à son tour, l'œuvre d'André Desvallées au sein des différents types de recherche autour du musée. C'est à partir de la notion de public qu'elle présente l'apport du nouveau membre d'honneur de l'ICOM, développant le principe d'une recherche post-académique fondée sur une anthropologie du musée et de ses visiteurs. Cette même notion de public est à son tour abordée par Jean-Michel Tobelem, examinant la réflexion éthique entamée par André Desvallées autour du « visiteur-consommateur », et son analyse critique du tournant commercial du musée.

Aurelia Valterio, pour sa part, s'attache à présenter l'importance de l'un des néologismes forgés par André Desvallées (en 1976) : celui d'expôt, visant à désigner une unité élémentaire d'exposition (traduisant ainsi le terme américain *exhibit*, utilisé par Duncan Cameron). Par-delà le mot, c'est une certaine logique du musée qui se dégage, plaçant au centre sa fonction de communication. Yves Bergeron et Francisca Hernández Hernández évoquent, respectivement, l'influence d'André Desvallées au Québec et en Espagne. Assurément, c'est le monde latin – intégrant largement l'Amérique du Sud, comme l'a évoqué plus haut Nelly Decarolis – qui a le plus largement bénéficié de la pensée de Desvallées, s'inscrivant à la suite de celle de Rivière tout en y imprimant sa marque particulière.

Enfin, quatre contributions présentent un aspect particulier de l'œuvre de Desvallées : Marie-Sylvie Poli présente une facette moins connue du chercheur, pont entre sa pratique expographique et ses réflexions théoriques sur l'exposition, à savoir l'ensemble des critiques d'exposition qu'il a rédigées pour la revue *Publics et Musées* dont il est membre du comité de rédaction. Bernard Deloche, à nouveau, analyse certaines assertions apparemment paradoxales issues de ses multiples articles, soulignant ainsi la complexité de sa pensée. Louis-Jean Gachet revient sur l'action d'André Desvallées lors de la préparation du rapport Querrien (1982) sur le patrimoine, dont l'influence fut majeure sur les politiques culturelles ultérieures. Bénédicte Rolland Villemot, enfin, détaille l'étonnante donation au MuCEM par André, d'une collection de sacs plastiques et de contenants divers de production industrielle qu'il avait constituée sur près d'un quart de siècle.

Le dernier article de cet hommage, rédigé par Joëlle Le Marec, constitue une invitation à poursuivre la réflexion, en suggérant une analyse sur les « effets générationnels » à partir du concept de la nouvelle muséologie et des différentes générations de

chercheurs, de professionnels et de militants qui se sont emparé du concept. Le parcours des travaux d'André Desvallées, mais aussi celui de tous ceux qu'il a influencés, illustre bien la complexité des mécanismes de transmission et d'influence en jeu, des liens matériels ou immatériels qui d'une manière ou d'une autre nous relie à son œuvre.

Le portrait qui se dégage d'André Desvallées, au fil de ces multiples articles et témoignages, demeure certes incomplet. Le lecteur n'ayant pas eu – encore – le privilège de rencontrer celui dont cet ouvrage a pour but de retracer une partie du parcours aura, espérons-le, néanmoins pu saisir au fil des pages l'importance d'une pensée aussi dense que féconde, guidée par le sens de l'action et servie avec générosité au service du champ muséal.

Il est souvent de bon aloi de remercier, à la fin d'une introduction, l'ensemble des collaborateurs et amis qui ont œuvré afin de concrétiser un projet éditorial. Ce sont ici tous les auteurs qui remercient André Desvallées pour tout ce qu'il a déjà réalisé au bénéfice du monde des musées et notamment de chacun d'entre nous ; et pour tous les nouveaux chantiers des qu'il ne cessera d'ouvrir ou de suivre dans les prochaines années.

Introduction

François Mairesse

Professeur, Université de Paris 3
Président d'ICOFOM

André Desvallées was elected Honorary Member of ICOM at the 23rd General Conference of the International Council of Museums, held at Rio in August 2013. This exceptional honour – since 1946, the founding of ICOM, there have only been forty Honorary Members in all of ICOM, eight of whom were French – paid tribute to a particularly remarkable career in museology.

André Desvallées, Georges Henri Rivière's right hand man and the project manager for the new galleries of the Musée national des Arts et Traditions populaires (National Museum of Folk Arts and Traditions), Honorary Curator General of the Museums of France, he is among those who facilitated the break-through and wide-spread influence of the French (New) Museology. As a member of ICOFOM since the early 1980s, author or co-author of more than one hundred articles and several major publications, among which are *Vagues – une anthologie de la Nouvelle muséologie, Vers une redéfinition du Musée ?* (translated into English under the title *What is a Museum?*), *Quai Branly, miroir aux alouettes ?*, le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Desvallées has become a major reference in French museology.

Desvallée's career was broad and diversified, with expertise not only in the museum field, but also in ethnology and the history of technology. The articles gathered here address more specifically the museum aspects of his work. The massive response to a call for papers launched in 2013 for a special issue of ICOFOM Study Series that would pay him homage is proof of his impact in the museum world.

The literary tradition of honouring a person of distinction with a celebratory publication is relatively simple: usually admirers will dedicate an article that is the result of their own personal research to a highly appreciated author. What is asked here is more complex, for the article should address one or more of the many aspects of André's personality. This is a just reward: the authors of these articles have all enjoyed, in one way or another, his kind generosity. Desvallées is among those professionals who devoted (sacrificed) most of their time and

all of their abilities to the world of francophone museums. Not only an untiring reader, he also visited several hundred museums throughout France (during his special missions with the General Inspection of the Museums of France) and in numerous other countries as well, in particular during ICOM and ICOFOM conferences, which he attended without fail from the earliest ones in the 1980s. André never ceased sharing and transmitting his enormous knowledge, both practical (from exhibitions and museum work) as well as theoretical that grew from this experience, while never concerned with either the qualifications or the rank of those who turned to him, his only concern being the interest of the question or the passion for museums of those who needed his knowledge.

The essays and testimonials gathered here, even if not exhaustive they are at least representative, can cast some light on Desvallées' fields of museological interest. The structure that we have adopted in this special issue aims to enhance not only the testimonials of gratitude but also the more analytical approach to the "Desvallian" work. The testimonials and the more personal texts, presented in the first part, evoke the diverse sides of the personality of this new Honorary Member of ICOM. The second part compiles the more analytical aspect of his museological work.

Liber amicorum

To introduce the first part, the book of friends, two authors sketch a kaleidoscopic portrait of André Desvallées: Martine Segalen, who worked with him at the Musée national des Arts et Traditions populaires, recalls in alphabetical order the many sides of his personality and his work. Annette Viel brings a different view, showing André's influence in Québec, while listing the many faces of the ethnologist/film-maker, of the museologist, of the democrat and philosopher.

Next it is the turn of the "ICOFOM family" to call to mind their "older brother" through the memories of three former presidents of the committee of which André is the oldest member who still actively participates in the meetings. Martin Schärer, Nelly Dearolis and Ann Davis explore some of the fields to which this "Permanent Advisor on the ICOFOM Board" contributed so much, whether the Encyclopedic Dictionary of Museology, or *ICOFOM Study Series*, which he coordinated for many years. Wanchen Chang, Professor of Museology in Taiwan and for whom André was doctoral advisor, also shows her gratitude for his attentive ear, his encyclopaedic culture and his invaluable help – just as he did

for so many generations of young researchers (of whom I was fortunate to be one).

New museology is one of the most significant leading threads of André's career. Hugues de Varine and Jean-Claude Duclos give us valuable evidence of his active presence during the debates about the ecomuseum revolution and its decisive contribution in lighting the spark of rebirth in the French cultural heritage scene. One generation later, Octave Debary, exploring the history of the Ecomuseum of Le Creusot, again found in André the same human qualities as the Desvallées who is now showered with honours.

But new museology, if it undoubtedly is one of the outstanding moments of the history of museology in Europe at the end of the last century, as well as one of the major landmarks in the work of André Desvallées, is only one aspect of his activities: Elisaeth Caillet, Dominique Ferriot and Daniel Jacobi each in turn recall his work with the Direction des musées de France, his contribution to scientific and industrial culture and his many links with the world of scientific research. Jean-Claude Roc, Gérard Gau and Erwan Le Bris du Rest describe his direct involvement in many museum projects or learned societies linked with safeguarding the cultural heritage. More than any other it is perhaps this aspect that best shows his generosity, never looking for rewards but to advance the cause of museums, however modest his contribution may be.

André Desvallées, Museologist

The texts gathered in the second part seek to explain, in more analytic terms, the influence of André's thoughts on museology. First of all Bernard Deloche sees him as the analyst of new museology, describing this "éminence grise of culture" who, all his life, gave value to the texts of others before his own. None the less he was a major influence, "the work of a committed thinker", a connoisseur of objects who was public-oriented. His concept of museums was built first on the human element, seeing in it the ultimate way (among others) that mankind has found for understanding reality (he was among the first in France to be interested in the museological thoughts of East European thinkers such as Z. Z. Stránský and A. Gregorová, whose theory on the relation of man to reality is at the heart of their concepts of museology).

Jacqueline Eidelman puts the work of Desvallées at the heart of the different types of museum research. Beginning with the concept of the public, she explains the contribution that our new Honorary Member of ICOM made to the development of

the principle of post-academic research, founded in this instance on museum anthropology and its visitors. This same notion of visitors is again approached by Jean-Michel Tobelem, who examines the ethical considerations studied by Desvallées in the context of the “visitor-consumer” and his critical analysis of the commercialisation of museums.

Aurélia Valterrio highlights the importance of one of the neologisms devised by Desvallées (in 1976): the creation of the French word *expôt*, which designates the elementary and individual unit of an exhibition (translating thus the American use of the word “exhibit”, as cited by Duncan Cameron). Above and beyond the invention of this word we see a museum logic, one where the function of communication is the focal point. Yves Bergeron and Francisca Hernández Hernández both describe, respectively, the influence of Desvallées in Québec and in Spain. Most certainly the world of Latin languages – largely covering South America, as mentioned above by Teresa Scheiner and Nelly Decarolis – has vastly benefitted from the thoughts of Desvallées, adding to those of Rivière, while marked with their own individuality.

Finally, four essays present a special aspect of Desvallées’ work. Marie-Sylvie Poli presents a lesser known aspect than that of researcher, a bridge between his work on the display of objects and his theoretical reflections on exhibitions, that is to say all the exhibition critiques that he wrote for the journal *Publics et Musées*, of which he was a member of the editorial board. Again, Bernard Deloche analyses certain statements that are apparently contradictory or paradoxes found in his many articles, thus pointing out the complexity of his thinking. Louis-Jean Gachet returns to Desvallées’ actions in preparing the Querrien report (1982) on the cultural heritage, which became a major influence on future cultural policy. And finally Bénédicte Rolland-Villemot defines André’s amazing donation to the new Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée of a collection of plastic bags and various containers produced industrially that he had collected over 25 years.

The last article in this homage to André Desvallées, written by Joëlle Le Marec, is an invitation to pursue thinking about and analysing “generational effects”, starting with the concept of new museology and studying the different generations of researchers, professionals and militants who seized upon it. The history of Desvallées’ work, and of all those whom he influenced, illustrates the complexity of the mechanisms of transmission and the play of influences; the material and intangible links which in one way or another connect us to his work.

The portrait of André Desvallées that we see from these many articles and testimonials is certainly incomplete. The reader who has not had – at least not yet – the privilege of meeting the person about whom this book aims to tell a part of his career, will have, we hope, been able to grasp from these pages the importance of the thoughts that are as deep as they are productive, and be guided by a feeling for his actions that was served by his generosity to the service of the museum field.

It is often commendable, at the end of an introduction, to thank all the colleagues and friends who have worked together to bring this editorial undertaking into existence. These are all the authors who have joined together to thank André Desvallées for everything he has already done to benefit the world of museums and in particular each one of us, giving us a body of work which will continue to open vistas for years to come.

Introducción

François Mairesse

Profesor, Université de Paris 3, CERLIS, Labex ICCA.

Presidente del ICOFOM

André Desvallées fue elegido Miembro de Honor del ICOM en la 23 Conferencia General del Consejo Internacional de Museos, que tuvo lugar en Río de Janeiro en Agosto de 2013. Este honor excepcional -podemos contar desde 1946 una cuarentena de miembros de honor para el conjunto del ICOM, y solamente ocho franceses- rindió homenaje a una carrera particularmente notable en Museología

Mano derecha de Georges Henri Rivière, tuvo a su cargo la organización de las nuevas salas del Musée national des Arts et Traditions populaires (Museo Nacional de Artes y Tradiciones populares), Conservador General honorario de Museos de Francia, su figura se destaca entre aquellos que han permitido la emergencia de la (nueva) museología francesa. Miembro del ICOFOM desde comienzos de la década del 80', autor y coautor de más de cien artículos y de una cantidad de obras fundamentales, como *Vagues, une anthologie de la Nouvelle muséologie*, *Vers une redéfinition du Musée*, *Quai Branly, miroir aux alouettes?*, le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées ha llegado a ser una referencia imprescindible en el paisaje museológico francés.

La carrera de André Desvallées es amplia y diversificada, sus contribuciones van más allá del campo museal, destacándose sus aportes a la Etnología y a la Historia de la Técnica. Los artículos aquí reunidos enfatizan más precisamente los aspectos museales y museológicos de su trabajo. La convocatoria para la presentación de comunicaciones, hecha a fines de 2013, suscitó gran entusiasmo en la comunidad museal, lo que testimonia la personalidad relevante de quien este número especial del *ICOFOM Study Series* propone rendir homenaje.

La tradición literaria en la realización de homenajes es generalmente simple, a menudo un admirador dedica un artículo que es el fruto de sus investigaciones personales a un autor a quien admira profundamente. El ejercicio que propusimos, más complejo, tuvo por objetivo detallar uno o algunos de los múltiples aspectos de la personalidad de André Desvallées. Justa recompensa: los autores de esta publicación se han visto beneficiados de una manera o de otra de su benévola generosidad. André Desvallées es uno de aquellos profesionales que han consagrado (y hasta sacrificado) la

mayor parte de su tiempo y sus capacidades en beneficio del mundo de los museos franceses.

Suma a su avidez intelectual, su visita a varias cientos de museos a lo largo de Francia (ya sea durante sus misiones de inspección, o mientras trabajaba en el Ministerio) y de innumerables países especialmente en ocasión de las conferencias del ICOM o del ICOFOM, a las que asistió asiduamente desde comienzos de los años ochenta. Lo que dio como resultado un inmenso conocimiento, tanto teórico como práctico (expográfico y museográfico), que André Desvallées no ha cesado de compartir y de transmitir, sin tener en cuenta el rango o diploma de aquellos que se dirigían a él, si no el interés o la pasión por los museos que podía detectar en sus interlocutores.

Los estudios y testimonios reunidos en este volumen constituyen un aporte esclarecedor, si bien no exhaustivo al menos representativo, sobre las áreas de interés museológico de André Desvallées. La estructura elegida para esta edición especial procura poner en valor tanto los testimonios de reconocimiento como los abordajes más analíticos de la obra «desvalliana». Los testimonios y textos más personales, que aspiran evocar una o algunas de las facetas de la personalidad del nuevo miembro de honor del ICOM, se presentan en la primera parte, los abordajes más analíticos sobre su obra museológica se encuentran en la segunda parte.

Liber amicorum

En la introducción a la primera parte, dos autores bosquejan, en igual número de artículos, un retrato caleidoscópico de André Desvallées: Martine Segalen, que trabajó con él en el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, nos recuerda en orden alfabético varias de las facetas de su personalidad y su obra. Desde una mirada diferente Annette Viel refleja la influencia de André en Quebec al tiempo que detalla sus múltiples «caras» del museólogo antropólogo/cineasta, demócrata o filósofo.

A continuación es el turno de los miembros de la «familia ICOFOM» evocando a su «hermano mayor», por medio de los testimonios de tres ex presidentes del comité internacional en el que André es el más antiguo miembro que todavía participa activamente de las reuniones. Martin Schaerer, Nelly Decarolis y Ann Davis señalan algunas áreas en las que el «consejero permanente» del comité directivo del ICOFOM ha contribuido de manera relevante, ya sea en el Diccionario Enciclopédico o el *Icofom Study Series* que por largo tiempo ha coordinado. A su vez, Wanchen Chang, Profesora de

Museología en Taīwan a quien André Desvallées ha acompañado particularmente en sus investigaciones doctorales, testimonia su reconocimiento por su escucha activa, su cultura enciclopédica y su ayuda preciosa – tal como ha hecho por numerosas generaciones de jóvenes investigadores (a las que tengo la fortuna de pertenecer).

La Nueva Museología constituye uno de los hilos conductores más significativos de la carrera de André Desvallées. Hugues de Varine y Jean-Claude Duclos aportan un invaluable testimonio sobre su presencia activa durante los comienzos de la revolución ecomuseal y su aporte determinante al encender la mecha de la renovación del paisaje patrimonial francés. Una generación más tarde, Octave Debary al recordar la historia del ecomuseo de Creusot, evoca la misma pasión por la investigación y la transmisión que ya tenía en aquel tiempo y que más recientemente fuera reconocido con honores.

Pero la Nueva museología, si bien constituye indudablemente uno de los momentos determinantes en la historia de la museología europea de fines del siglo pasado, y es uno de los aportes más importantes del trabajo de André Desvallées, no constituye, sin embargo, más que una de las facetas de sus actividades: Elisabeth Caillet, Dominique Ferriot y Daniel Jacobi evocan alternadamente su trabajo en el seno de la Dirección de Museos de Francia, su aporte a la cultura científica e industrial y sus múltiples vínculos con el mundo de la investigación académica. Jean-Claude Roc, Gérard Gau y Erwan Le Bris du Rest describen su implicación directa en los más importantes proyectos de museos y de sociedades científicas vinculadas a la protección del patrimonio. Este, más que ningún otro, puede ser el aspecto que mejor pone de manifiesto la generosidad de nuestro personaje. Nunca buscó honores pero se dedicó a servir la causa de los museos por modestos que éstos fueran.

André Desvallées, museólogo

Los textos reunidos en la segunda parte buscan explicar, en términos analíticos, la influencia del pensamiento de André Desvallées sobre la museología. Es principalmente al pensar la nueva museología que Bernard Deloche describe la obra de esta « eminencia gris de la cultura », que a lo largo de toda su vida, ha buscado más a menudo poner en valor los textos de los otros más que los propios. Por lo tanto, su influencia se agiganta, « obra de un pensador comprometido », fino conocedor de objetos pero sobre todo dedicado a la escucha atenta de la sociedad. Es a partir de lo humano que elabora su concepción del museo, al que ve como un medio (entre otros) que el hombre se da a sí mismo para comprender y comunicar la

realidad (se constituye así como uno de los primeros franceses que se interesan en las reflexiones museológicas de pensadores de la Europa del este, como Z. Z. Stránský o A. Gregorová, donde la relación hombre-realidad se inscribe en el núcleo de las concepciones de la museología).

Jacqueline Eidelman sitúa, a su vez, la obra de André Desvallées en el seno de los diferentes tipos de investigación museal. Es a partir de la noción de público que presenta la contribución del nuevo miembro de honor del ICOM, desarrollando el principio de una investigación post-académica sustentada a partir de una antropología del museo y sus visitantes. Esta misma noción de público es a su turno abordada por Jean-Michel Tobelem, que examina la reflexión ética entablada por André Desvallées en torno al concepto « visitante-consumidor », y su análisis crítico del museo visto como empresa.

Aurélia Valterrio, por su parte, destaca la importancia de uno de los neologismos acuñados por André Desvallées (en 1976): la creación de la palabra francesa *expôt*, para designar una unidad individual y elemental de exposición (traduciendo el término americano *exhibit*, utilizado por Duncan Cameron). Más allá del vocablo, es una cierta lógica de museo la que emerge, que ubica en su punto focal la función de comunicación. Yves Bergeron y Francisca Hernández Hernández evocan respectivamente la influencia de André Desvallées en Quebec y en España. Seguramente, es el mundo latino –integrado en gran medida por América del Sur, como lo mencionan anteriormente Tereza Scheiner o Nelly Decarolis- el que se ha visto beneficiado de forma particular del pensamiento de Desvallées, siguiendo aquél de Riviere pero imprimiendo su marca particular.

Llegando al final, cuatro contribuciones presentan un aspecto particular de la obra de Desvallées: Marie-Sylvie Poli presenta una faceta menos conocida que aquella de investigador, un puente entre su práctica expográfica y sus reflexiones teóricas, a saber el conjunto de críticas sobre exposiciones que escribió para la revista *Publics & Musées*, de la que integra el comité de redacción. Bernard Deloche, nuevamente, analiza ciertas afirmaciones aparentemente contradictorias o paradójales tomadas de sus múltiples artículos, subrayando de esta manera la complejidad de su pensamiento. Louis-Jean Gachet reflexiona sobre la acción de André Desvallées durante la preparación del informe Querrien (1982) sobre el patrimonio, que llegó a tener considerable influencia sobre las políticas culturales posteriores. Bénédicte Rolland Villemot, detalla la impresionante donación al MuCEM - Musée des Civilisations

de l'Europe et de la Méditerranée- de una colección de bolsas plásticas y varios contenedores de producciones industriales diversas, reunidas por André a lo largo de casi un cuarto de siglo.

El último artículo de este homenaje, redactado por Joëlle Le Marec, constituye una invitación a continuar la reflexión, sugiriendo un análisis sobre los «efectos generacionales», partiendo del concepto de la nueva museología y de las diferentes generaciones de investigadores, de profesionales y de militantes que se han apoderado de dicho concepto. La trayectoria de André Desvallées, el recorrido por sus trabajos y también por los de aquellos a los que ha influenciado, ilustra perfectamente la complejidad de los mecanismos de transmisión y de influencias en juego, los vínculos materiales e inmateriales que de una manera u otra nos remiten a su obra.

El retrato de André Desvallées con que nos encontramos leyendo estos artículos y testimonios es ciertamente incompleto. El lector que no ha tenido -al menos hasta ahora- el privilegio de conocer personalmente al personaje cuya historia este libro intenta contar a partir de una parte de su trayectoria, podrá entrever, y así lo esperamos, desde estas páginas la importancia de su pensamiento que es tan profundo como productivo, guiado por un sentimiento hacia su acción siempre generosa y al servicio del campo museal.

Es de buena ley agradecer, al final de la introducción, al conjunto de colaboradores y amigos que han trabajado para concretar este proyecto editorial. Que son los autores que se han reunido para rendir homenaje de este modo a André Desvallées por todo lo que ha realizado en beneficio del mundo de los museos y particularmente por lo que nos ha brindado a cada uno de nosotros; y por todos los nuevos proyectos que continuará gestando o promoviendo en los próximos años.

Citation for André Desvallées on becoming an Honorary Member of ICOM, presented to the General Assembly, Rio, August 2013

Tereza Scheiner

ICOM Vice-President

Professor, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil

Dear M. President, Dear colleagues

It is with great pleasure that I present the name of André Desvallées as a candidate for the title of Honorary Member of ICOM, to be approved by this General Assembly.

This title is a more than deserved recognition of André's remarkable presence in the field of museology and heritage, marked by an outstanding contribution and exceptional services rendered to the international museum community, for more than thirty years of intensive theoretical and practical work.

Among many other important contributions to the field, I emphasize his engagement in the development of French museums, with special reference to the *Musée des Arts et Traditions Populaires* in Paris, France, where he worked closely with Georges Henri Rivière; to his leading work in the General Inspection of Accredited Museums; to his duties in the *Conservatoire national des Arts et métiers* and consequent direction of the National Museum of Arts and Techniques; to his mission at the Direction of Museums of France; and his work as vice-president, Section of French Ethnology and Anthropology, at the *Comité des Travaux historiques et scientifiques*. All such production has awarded him the titles of *Conservateur général du Patrimoine* (1992) – and Honorary General Conservator (*Conservateur général honoraire*) in 1997.

As professor of the *École du Louvre*, he created a course on Technical and Industrial Heritage and offered, from 1995 to 1999, a course on Museology, concerning the nature and language of the exhibition.

Creator of the concept of New Museology (1980), he was a founding member of associations related to the work with community museums: “Muséologie nouvelle et expérimentation sociale” (M.N.E.S.) and “Musées, hommes,

société”, in France; and also a founding member of MINOM – the International Movement for New Museology (1984). Since then, his ideas on New Museology have been influencing the theory of Museology in many different countries.

André is also a prolific author with eight books and more than a hundred published articles in the fields of French ethnography, history of techniques and specially museology. Some of these titles are emblematic to the museum field – such as *Vagues*, the Anthology of New Museology, a masterwork that is used as basic bibliography in most museum courses and programs in the world; and *Quai Branly: un miroir aux alouettes ? À propos d’ethnographie et d’“arts premiers”* – a critical view on the subject, published in 2008.

André joined ICOM in 1966 and has participated in ICOFOM from the first years of the Committee, where he has served, since 1980, in different positions: Secretary (1980-86), board member (1986-93) and vice-chair (1993-98). In 2001, during the ICOFOM meeting in Barcelona, he was acclaimed in plenary as Permanent Advisor of ICOFOM.

His close relationship to museum theory has resulted in a fantastic collection of theoretical papers, some of which have been translated into English, Spanish, Portuguese, German, Chinese and other languages.

In 1993, ICOFOM designed and approved a permanent research project, entitled *Terms and Concepts of Museology*, dedicated to the study and investigation of the basic terms created in the field and used by the field. Directed at international level by André Desvallées (with collaboration of a group of ICOFOM members), this project has developed into an extensive academic research network, with research groups in countries like Argentina, Belgium, Brazil, China, France and Taiwan.

Also in 1993, ICOFOM charged André with writing a *thesaurus* in museology. This work, undertaken with the collaboration of François Mairesse, has resulted in books that are already emblematic for the field: *Vers une redéfinition du musée* (2007), translated into English in 2009; *Key Concepts of Museology (Concepts clés de muséologie - 2010)*, and the Encyclopedic Dictionary of Museology (*Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*), published in 2011 with the support of ICOM – a highly important book, which affirms the importance of specialized language in the structuring of a basic discipline of scientific and/or philosophical nature. It accomplishes a mission defined by the museum field (and by ICOM, as from the creation of ICOFOM, in 1977): to include museology within the studies on the use of language as a means

of communication of the complex reality of the social and cultural values of contemporary societies.

André's studies have deeply influenced the structuring and development of museology as an academic field, granting new density to the academic discussion of terms and concepts, as specialized language. This has facilitated the exchange of ideas between museum theorists and theorists from other fields. With such work the name of André Desvallées is definitively inscribed in the group of great personalities in the history of museology.

Abécédaire

Martine Segalen

Professeur émérite

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

A comme ATP de toute évidence. J'ai connu André à la fin de l'année 1967, alors que je faisais mon année de formation au CFRE (Centre de formation à la recherche ethnologique) au Musée de l'Homme, quelques mois avant l'emménagement du musée à ce qu'on nommait « Le nouveau siège » au bois de Boulogne. Années de travail harassantes pour André qui programmait dans les sous-sols de l'aile gauche de Chaillot, aux côtés de Georges Henri Rivière, la réalisation des deux galeries, Galerie d'étude et Galerie culturelle. Ce que je sais des expositions ethnographiques, c'est auprès de lui que je l'ai appris. Au sein de l'organigramme des ATP, fondé sur une idée – assez utopique d'ailleurs – que toutes manifestations du social pourraient être couvertes par la recherche, André était chargé du volet « Techniques culturelles » et plus spécialement des techniques de transformation. Ainsi, outre son éminente contribution à la réalisation générale des galeries, confiée sous la houlette de GHR à tel ou tel responsable d'un secteur (musique, vie domestique, techniques agricoles, jeux, etc..), on lui doit plusieurs des vitrines de la galerie d'étude dont la qualité esthétique, associant bois et métal dans la fameuse muséographie du fil de nylon, était particulièrement remarquable. L'une d'entre elles s'inspirait directement des classifications d'André Leroi-Gourhan qui eut cette remarque alors qu'il visitait la Galerie d'étude : « c'est la première fois que je vois mon système illustré avec autant de rigueur et de richesse ».

A comme Aubrac ; alors que la RCP Aubrac s'était achevée en 1966, rapportant une immense moisson de travaux neufs, d'objets et de documents, avait été engagée la publication, par les soins du CNRS qui devait s'étaler sur plus de quinze années (1970-1986). GHR avait confié l'édition des travaux à Mariel Jean-Brunhes Delamarre et moi même qui l'assistais. Chaque auteur devait donc attendre son tour pour publier ses travaux et ceux d'André parurent dans le tome VI.1 en 1979, « Technique et langage », soit près de quinze années après son travail de terrain. « Estivage bovin et fabrication du fromage sur la Montagne » : André y publiait (en collaboration) une étude très détaillée concernant l'histoire de l'apparition de ces techniques, les opérations – la montée des troupeaux en estive,

les modes de garde du troupeau, la traite, la fabrication du fromage dans les burons des « montagnes » de l'Aubrac, mais aussi une étude des hommes et de leurs animaux. Ayant conduit des inventaires systématiques des équipements, André rédigea pour toutes ces entrées des notices descriptives des techniques d'utilisation, en accompagnant chaque item du terme vernaculaire correspondant. Avec le recul de près de 50 années (puisque le texte avait été rédigé sur la base des observations de 1966), ces quelque 250 pages sont désormais la description la plus achevée d'une activité sociale et technique disparue (les burons fermant les uns après les autres dans le temps même de l'enquête et surtout de sa publication).

L'ouvrage témoigne aussi d'une prouesse de la technique éditoriale d'alors, d'avant le numérique. Selon le choix de GHR, le texte met en vis-à-vis iconographie (dessins, magnifiques photographies de Jean-Dominique Lajoux) désignation des termes, définition et description. Une sorte de dictionnaire raisonné, très original. Travailler sur cet ouvrage ne fut pas une sinécure pour Mariel et moi. Les éditions du CNRS, alors bonnes filles aux moyens généreux, allèrent jusqu'à sortir trois épreuves successives, rendues nécessaires par l'extrême rigueur d'André qui pensait toujours qu'on pouvait faire mieux, écrire autrement. Nous arrachâmes la dernière de ses mains alors qu'il prétendait avoir encore des corrections à faire.

On sait ce qu'il est advenu de cette recherche, hélas tombée dans l'oubli, mais ce tome sur la production et la fabrication de la fourme dans le buron reste un des plus remarquables essais de technologie culturelle, inscrite dans sa dimension historique.

A comme amitié, aussi, amitié de nos vieux jours scellée dans la même tristesse d'avoir vu les ATP disparaître et de s'être sentis impuissants face à ce désastre.

N comme Nanterre où André réside depuis longtemps avec sa grande famille, ville dont il fut conseiller municipal. Je lui dois de m'avoir fait savoir que l'on fêtait encore à Nanterre une rosière dans les années 1970, alors que j'entamais une enquête sur ces fêtes de jeunes filles que l'on couronnait jadis pour leur pureté (physique, morale, religieuse...). Alors que j'ébauchais une géographie rurale de ces célébrations, André me fit découvrir à un jet de pierre du Musée des ATP la rosière de Nanterre, le dernier des endroits où je m'attendais à trouver une telle fête, célébrée depuis si longtemps. Au temps des affrontements au sein du Conseil municipal à propos du « couronnement de la rosière » que l'on s'étonnait de trouver très vivant dans une « banlieue rouge », André, avec les élus

socialistes, militait pour sa disparition au nom du respect de la situation de la femme, tandis que les élus communistes considéraient qu'il s'agissait d'une fête populaire où l'on célébrait une jeune fille qui incarnait la ville tout entière, et en particulier la jeunesse « en lutte ». Grâce à André, je fis ainsi mes premiers pas en ethnologie urbaine.

D comme Dictionnaire encyclopédie de la muséologie, paru en 2011, chez Armand Colin, réalisé en collaboration avec François Mairesse et qui est un monument en son genre, nourri de toutes ses années d'expérience au sein des ATP, de l'Inspection des musées nationaux et de l'ICOM. On y traite à la fois de la théorie muséale et du travail au sein des musées. Entreprise de longue haleine lancée en 1993, ce dictionnaire offre un thésaurus pour penser les musées dans leur foisonnement et leur diversité, et évoque les questions que rencontrent les hommes de musée au quotidien. André a donc consacré le temps dit de la retraite à produire cet immense travail, pionnier dans son genre.

R comme Rivière évidemment ! Assistant de Georges Henri Rivière pour la conception du musée national des Arts et Traditions populaires et de ses expositions, il faut avoir vu André travailler à ses côtés, notamment entre les années 1969 et 1975, remettant inlassablement sur son ouvrage le dessin des galeries au gré des exigences changeantes du maître dont seuls ceux qui ont travaillé à ses côtés savent quel tyran de la perfection pouvait être ce charmeur. André coordonnait une équipe au demeurant fort réduite, aux côtés de Jacques Pasquet, de Pierre Catel et de quelques gardiens du musée qui s'étaient improvisés menuisiers. Rétrospectivement, le travail qui fut réalisé en si peu de temps et avec une équipe si petite, mais très soudée et motivée, est impressionnant : déménagement de toutes les collections du sous-sol du palais de Chaillot aux ATP en 1968 ; ouverture de la Galerie d'étude en 1972 puis de la Galerie culturelle en 1975 avec ses nombreuses unités écologiques. Outre les vitrines spéciales de la Galerie d'étude, il fut le collecteur et l'auteur de la plupart des vitrines traitant des techniques dans la Galerie culturelle (du blé au pain, de la vigne au vin, etc.).

E comme expositions temporaires. Avant l'ouverture du musée et à l'occasion de la tenue d'un colloque international, le nouveau conservateur du musée et directeur du Centre d'ethnologie française, Jean Cuisenier, me confia en 1973 la réalisation d'une exposition temporaire qui fut réalisée dans des délais très courts. « Mari et femme dans la France rurale

traditionnelle » : j'eus l'idée d'illustrer la division sexuelle du travail et des espaces dans les sociétés rurales, au sein de la vie domestique, de la vie aux champs, de la vie publique. André, qui connaissait bien les collections me guida dans les choix muséaux ; il me fit découvrir les superbes dessins qu'Olivier Perrin avait faits de la société des Bas Bretons, dont un certain nombre furent exposés. L'exposition, dont le sujet était original et qui bénéficiait de l'aura entourant le nouveau musée, fut accueillie très favorablement par le public et la presse.

En 1991, je réalisai « Liens de familles », ici aussi une exposition d'idées, proposant une réflexion comparative sur les aspects familiaux de la vie sociale à travers les cultures. André avait alors quitté le musée, mais j'eus la chance de travailler avec Marie-Odile de Bary, sa complice à la MNES, association qui avait pour ambition de refonder l'approche des musées, en développant notamment la médiation. Un ouvrage accompagnait l'exposition, ainsi qu'un petit journal. L'exposition, qui reçut le soutien du Ministère de la culture, répondait à ces nouveaux concepts : les œuvres ne se suffisaient pas en elles-mêmes, elles portaient un discours sur le contemporain, les changements familiaux, et devaient permettre de réfléchir sur ces transformations. Cette exposition illustre donc peu ou prou les conceptions de la *Nouvelle muséologie* dont André fut l'une des figures marquantes dans les années 1980, tentant d'ouvrir le musée vers l'extérieur, et notamment le Musée des ATP qui commençait d'être mis en cause pour sa supposée léthargie.

Pour moi, André reste l'homme de l'Aubrac, de A comme abreuvoir (*abeurador*) à V comme Vêtement de pluie (*vèsta de la pièga*).

Résumé/Abstract/Resumen

Abécédaire

Martine Segalen

Hommage à André Desvallées en forme d'abécédaire : A pour Arts et Traditions populaires (le musée où l'auteur et Desvallées ont travaillé), Aubrac ou Amitié, N pour Nanterre (lieu de résidence de Desvallées), D comme dictionnaire encyclopédique de muséologie, R comme Rivière, dont Desvallées fut l'assistant, etc.

Mots clés : ATP, Arts et Traditions populaires, Aubrac, Rivière, Desvallées

The Alphabet Book

Martine Segalem

Tribute to André Desvallées with an Alphabet Book of his first name: A for the Museum of *Arts et traditions populaires (ATP)* [Folk Arts and Traditions] where both the author and André worked, Aubrac or friendship, N is for Nanterre (the town where the Desvallées live), D for the Dictionary (*Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*), R for Rivière for whom Desvallées was the associate who made things happen, and E for Exhibitions.

Key Words: ATP, Arts et Traditions populaires, Aubrac, Rivière, Desvallées

Abecedario

Martine Segalen

Homenaje a André Desvallés en orden alfabético: A por Artes y Tradiciones populares (el museo donde el autor y Desvallées trabajaron), Aubrac o Amistad, N por Nanterre (lugar de residencia de Desvallées), D como Diccionario Enciclopédico de Museología, R por Riviere, de quien Desvallées fue colaborador, etc.

Palabras clave: ATP, Arts et Traditions populaires, Aubrac, Rivière, Desvallées

L'élégance au « cœur »

Annette Viel

Muséologue

« La notion de musée doit être comprise dans le sens de la liberté que cet espace culturel offre aujourd'hui, et non en tant que sujet de discussion ambivalent, comme c'est le cas depuis des années : le musée comme possibilité et forme, comme évaluation des relations, comme préservation du fragile, comme renseignements sur les instincts. »

Harald Szeemann (1996) *Écrire les expositions*, Bruxelles: La lettre volée, p. 53.

Un aventurier en prise avec un monde en mouvement

André Desvallées : un « *grand de grand* », sur le point de basculer dans le temple des renommées patrimoniales, tel un incontournable symbole, un insatiable capteur de tangibilité et d'intangibilité, de matérialité et d'immatérialité. Un explorateur de terres insolites qui, par son essence, dessine dans son sillage la valeur de traces révélatrices d'une mouvance muséale qui a marqué la fin du siècle dernier. Un homme de terrain, devenu au gré d'un parcours signifiant, un objet/sujet polysémique, façonné de mille et une facettes qu'aucunes réserves, si modernes seraient-elles, ne sauraient rendre justice à la valeur réelle et potentielle qui lui sied si bien, tant ce muséologue chevronné constitue à lui seul un trésor singulier. Une mine inépuisable d'où émergent de nombreuses histoires porteuses de récits en résonance avec la grande transformation muséologique qui a signé les décennies précédant la venue du troisième millénaire. Un miroir soudain reflet des tendances qui se sont progressivement profilées à l'horizon des possibles muséaux. Un « *conservateur d'état* » plus grand que nature, porté par le vent du changement qui a marqué tant et tant de musées, et ce, à l'échelle planétaire.

Voilà que l'homme, curieux de découvrir l'autre dans tous ses ancrages de vie, se voit, d'emblée, entraîné au pays des mots d'ICOFOM, portés par ceux et celles que ce hardi ethnologue transformé en muséologue non moins audacieux, aura croisés tout au long d'un riche parcours de vie. Car il s'agit bien de cela : *la vie*, peu importe la catégorie épistémologique où on tentera de camper ces mots, *la vie* demeurera prégnante et inscrite au cœur des exigences essentielles. Chez André, elle se placera toujours en filigrane marquant irréversiblement l'aventure muséale qui se fauilera tout au long du temps de vie

s'enrichissant de valeurs et appartenances glanées au fil des expériences et des rencontres qui auront balisé son remarquable parcours.

Une rencontre d'exception au sein d'une indéniable mouvance muséale

C'était en novembre 1990, à Grenoble au Musée Dauphinois, lors du colloque : *L'exposition et l'ethnologie*. Ce colloque avait été initié par trois importants acteurs qui, chacun à leur manière, marqueront le champ muséal du sceau du nécessaire renouvellement du modèle issu du siècle des Lumières ; trois Jean : Jean Guibal, Jean-Claude Duclos et Jean Davallon.

- Jean Guibal succédait à Jean-Pierre Laurent au poste de directeur du musée grenoblois ; le jeune conservateur était fraîchement débarqué du musée des Arts et Traditions Populaires (ATP) de Paris, là où André Desvallées avait jadis œuvré aux côtés de George Henri Rivière au moment où ce dernier occupait la direction de ce nouveau musée.
- Jean-Claude Duclos, agronome de formation devenu conservateur du musée Dauphinois avait, auparavant, travaillé au sein du parc régional de la Camargue, un lieu également fortement marqué de la philosophie de Rivières dont Duclos demeurait disciple.
- Jean Davallon, sociologue professeur en sciences de l'information à l'université Lyon Lumières, s'intéressait fortement à la recherche de nouvelles manifestations muséographiques comme en faisait déjà foi son implication au sein de la revue innovante Expo-Média avec son collègue Christian Carrier.

L'alliance entre les trois responsables de l'événement généra un colloque où la profondeur des interventions et des échanges témoignaient du changement de paradigme muséal qui émergeait en force depuis, notamment, la création de la « *nouvelle muséologie* » au début des années quatre-vingt. Le mouvement était porté par des acteurs soucieux de « dépoussiérer » les acquis et certitudes sur lesquelles s'appuyaient les traditions qui prévalaient alors en force dans les musées. Ainsi, le colloque regroupait des intervenants qui laisseront des traces au sein de l'histoire de la muséologie ; la pertinence des propos conviait à imaginer autrement le « *temple des muses* ».

C'était ma première participation à un colloque outre-Atlantique. Je fus immédiatement frappée par la justesse des

commentaires apportés par André Desvallées. Il possédait l'art d'inciter à mener plus loin l'argumentaire abordé. Les échanges se faisaient sans complaisance, entraînant un débat engagé, ouvert sur des pistes inédites, novatrices et imprégnées d'une grande curiosité pour la différence muséale dont le courant de l'interprétation telle que pratiqué en Amérique. Pas étonnant qu'André ait orchestré, à peine deux ans plus tard, ces « *Vagues* » parues en 92 et 94, y conviant une variété d'auteurs dont pratiques et théories étaient dédiées au renouvellement de la muséologie traditionnelle.

À la lumière de mon expertise et de la considération que je porte à cet homme d'engagement, je tenterai d'évoquer quelques-uns des sentiers qu'André a sillonnés, défrichés, entretenus, défendus, balisés toujours en prise avec l'univers muséal. Car André a marqué de son sceau la muséologie au cœur :

- D'un nécessaire « *voir autrement* »: l'ethnologue-cinéaste
- D'une science en gestation : le muséographe-muséologue
- D'un territoire aux ramifications outre-frontières : le démocrate-explorateur
- D'un réseau d'engagement et de continuité : l'humaniste-philosophe

Bien sûr, mon propos demeure davantage ponctué du regard venu des grands espaces...bien que j'aie eu le privilège d'œuvrer en France, entre autres, au titre de professeur en muséologie, d'abord à Dijon de 1999 à 2002, puis au Muséum d'Histoire naturelle de Paris de 2002 à 2007. Depuis, je poursuis ces traversées d'une rive à l'autre, enrichissant mon parcours, d'une certaine manière proche de la méthode « desvallienne », ce philosophe muséal qui n'a eu de cesse de se jouer des frontières pour mieux s'ouvrir aux différences même lorsque cela interpellait profondément les assises entendues. Pour lui, ces moments clés qui invitaient aux nécessaires mutations l'incitaient à revoir les acquis et à baliser de nouvelles théories et ce, pour le plus grand bien de la profession.

Puisque bien des collègues colligeront son indéniable apport à la muséologie, apport qu'ils illustreront certainement d'exemples concrets, l'approche que je privilégie se tournera davantage vers une mise en lumière de la création de relations inédites entre les sphères qui jalonnent son parcours et celles qui entraîneront un grand changement au sein de l'univers des musées.

L'ethnologue - cinéaste : l'apprentissage de l'indispensable « voir autrement »

« Il y a l'histoire, et la façon de la raconter. Le cinéma peut formuler quelque chose d'abstrait, mettre en mots des concepts difficiles à comprendre, et permettre de mieux les appréhender. Une histoire qui porte un côté abstrait est très belle. Et le cinéma est un langage à part entière qui peut dire tant de choses... Tous les arts sont des supports profonds, mais le cinéma est le plus magique. »

David Lynch lors de la sortie du film *Inland Empire*.

Le cinéma prit définitivement un grand envol au cours du siècle dernier, changeant profondément notre manière de voir le monde et les cultures qui en signent les identités. Cette façon de cadrer l'image en mouvement a changé notre regard sur le monde : y voir les objets, les lieux, les paysages et leurs habitants, tant en plan éloigné qu'en plan rapproché, tant en zoom-in qu'en zoom-out, tant en travelling et qu'en simple interprétation des regards a entraîné une approche différente lorsqu'il s'agit de cerner et d'interpréter le réel. Cette incessante fabrique d'images n'a pas été sans influencer nos formes d'expressions culturelles et artistiques. La muséologie n'a pas été en reste, entre autres, entraînant les muséographes à sortir l'objet de ses « nombreuses réserves », à le « dévitrinéfier », à le mettre en scène, à le scénographier, à l'interpréter et le réinterpréter au gré du partage des mouvements de sociétés...

Qu'André Desvallées, tout droit sorti de ses études en ethnologie, ait privilégié le cinéma, se transformant en réalisateur, n'est pas anodin. Ainsi, avant même de devenir l'apprenti de Georges Henri Rivières, par ailleurs lui-même fortement investi dans d'autres pratiques artistiques notamment en tant que jazzman, André séjournera au Maroc dans le but de tourner un film sur les pratiques ethnologiques marocaines. Bien que son projet de film ne sera jamais complètement réalisé, ce parti-pris contemporain exprime une manifestation tangible de la direction qu'il prendra : celle d'amener le regard vers des zones inédites, jamais totalement fermées sur elles-mêmes, porteuses d'un discours renouvelé et davantage en prise avec le milieu de vie d'où émergeront les observations qui nourriront ses champs d'études. Dans les années 50 et 60, le cinéma direct fut des plus en vogue, porté par ce désir de saisir les cultures et leurs manifestations telles qu'elles se construisaient, s'enracinaient, se déployaient au quotidien, dans le réel de chacune des sociétés dont on se plaisait à capter des images plus réelles que le réel en soi. Pas étonnant que l'écomuséologie ait emboîté le pas tentant de rendre compte du territoire dans tous ses aspects et associant la population à la démarche entreprise. Cette nouvelle approche muséale

renouvèla les manières de faire, se risquant sur le chemin de mutations profondes qui, par la suite, céderont le pas à une évidente nouvelle modernité...

Le muséographe-muséologue : l'acteur d'une science en gestation

« Quand il se présente à la culture scientifique, l'esprit n'est jamais jeune. Il est même très vieux, car il a l'âge de ses préjugés. Accéder à la science, c'est, spirituellement rajeunir, c'est accepter une mutation brusque qui doit contredire un passé ».

Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Édition Vrin, 1938, chap. 2, p. 14

Plusieurs écrits témoignent de la grande acuité dont fit preuve André dans le domaine de l'émergence de la structuration de la science muséale. Tout au long de son parcours, il n'a eu de cesse de tenter de saisir les multiples ramifications qui caractérisaient les quatre différents pôles muséaux que sont : la recherche, la collection, la conservation et la communication. Plus que tout autre, il prôna la nécessaire relation entre le territoire et le musée, entre l'objet muséal et les diverses communautés. Pour lui, l'humain demeure au cœur de l'expérience muséale. Tous ceux qui œuvrent à l'intérieur du musée se doivent de savoir qu'au-delà :

- De la recherche favorisant la connaissance des multiples facettes dont sont dépositaires les objets, des objets provenant tant des réserves que du territoire où œuvrent les chercheurs;
- De la collection de tous les objets accumulés au fil du temps muséal, collection qui n'a de cesse de s'enrichir au gré des recherches entreprises et des acquisitions qui en découlent tant de la part des chercheurs que des muséographes qui acquièrent de nouveaux objets pour mieux illustrer le discours scénographié ;
- De la conservation de tous les objets muséaux dont l'ensemble donne au lieu une identité offrant une double valeur : d'une part sa valeur mémorielle et épistémologique et d'autre part sa valeur phénoménologique et sémiologique ;
- De la communication dont la prépondérance demeure les expositions au sein desquelles les mises en forme n'ont eu de cesse d'évoluer depuis les cabinets de curiosités qui se traduisaient dans l'exhaustivité des objets, la vitrinification qui accordait aux objets un pouvoir de presque vénération, la monstration de

savoirs favorisant l'explication des thématiques mises en scène et puis l'entrée en force de la notion d'expérience muséale au cœur de laquelle l'exposition vise à surprendre et retenir les multiples publics ;

...bref, au-delà de ces quatre champs muséologiques qu'André Desvallées a grandement scrutés, analysés, critiqués, se fauillent les paramètres d'une nouvelle science en gestation dont les fondements étaient à se définir et à se structurer. Ainsi, il n'est pas anodin de souligner que le conservateur général qu'il fut, devint l'ardent défenseur de l'inclusion du concept de l'écomusée dans la grande sphère muséale à une époque où il n'était pas bienvenu de le faire. À cet égard il joua les Don Quichotte dans le champ d'investigation du savoir muséal amenant ses collègues sur la voie du « *voir autrement* ».

Le démocrate-explorateur : l'expérience d'un territoire outre-frontières

« Il ne suffit plus, comme il suffisait il y a un demi-siècle, de découvrir et d'admirer l'art nègre ou océanien ; il faut redécouvrir les sources spirituelles de ces arts en nous-mêmes, il faut prendre conscience de ce qui reste encore du « mythique » dans une existence moderne, et ce qui reste tel, justement parce que ce comportement est, lui aussi, consubstantiel à la condition humaine, en tant qu'il exprime l'angoisse devant le Temps. »

Mircea Eliade *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais 128, Paris: Gallimard, 1957, page 39.

L'explorateur André Desvallées a toujours aimé s'aventurer sur de nouveaux territoires, les étudier dans leurs multiples facettes, questionner les acquis à la lueur des nouvelles expériences qu'il semble prendre plaisir à vivre ça et là, les transformant en observation et en jauge muséales, toujours le plus possible en prise directe avec le terrain et ses acteurs. Et puis, à la lueur de ses collectes et de ses réflexions nourries des rencontres et des écrits dont il prendra le temps de scruter et d'analyser, le muséologue osera s'aventurer vers l'inédit, et dès lors, de se prendre au jeu d'esquisser les nouveaux paradigmes qui s'en dégagent. Souvent il n'a pas hésité pas à dénoncer le discours apparent lorsque le projet lui paraîtra en porte à faux entre l'énoncé institutionnel et les réels muséographiques comme ce fut le cas, à la toute fin du XX^e siècle, lors de l'ouverture du musée du Quai Branly. Pas étonnant qu'il ait formulé avec sagacité la problématique d'un musée demeuré, dans son code génétique même, fortement marqué par une culture aux racines colonialistes. Les mots dénotant la situation, avec virulence et sans complaisance, seront publiés en 1999 aux éditions L'Harmattan, sous un titre fort provocateur : *Quai Branly : un miroir aux allouettes ? À propos d'Ethnographie et d'« arts premiers »*. Dénonçant le postulat marketing du

musée : « *là où les cultures dialoguent* », il invitera ses acteurs à renouer des liens signifiants entre ethnologie et musée, ce que lui-même a toujours recherché tout au long de son parcours. Fort heureusement, le Quai Branly a réajusté sa manière de créer ces liens, stimulant un dialogue ouvert avec les multiples cultures qui signent la diversité ethnique de notre monde en mouvement et dont des objets témoins de cette mouvance, au fil du temps, donnent à la collection du Quai Branly, une valeur inestimable.

Le parcours professionnel de l'ethnologue muséologue demeure exemplaire car il n'eut de cesse de se risquer, bien avant l'heure, à mieux saisir les mutations en cours. Par exemple, le terme « *expographie* » qu'il créa, illustre bien cette tendance à l'inédit. Ainsi il s'aventura dans l'univers linguistique, créant le néologisme « *expographie* » pour désigner le champ d'investigation des mises en exposition alors marquées par une incontestable révolution. L'analyse qu'il en fit demeure une référence dans l'histoire de la muséologie, car elle engage une véritable réflexion au regard de la mise en exposition des objets, des savoirs et des thématiques qui en émergent. Il sut offrir un panorama muséal reflet d'un univers qui était à se transformer avec une telle rapidité que les acquis semblaient ne plus trouver leurs traditionnels repères. L'investigation proposée par André introduisit alors de nouveaux repères qui furent des plus bénéfiques à la famille muséale.

Des « *Vagues* » et des *Vagues*, il en provoqua, il en fit aussi dans son sillage, s'autorisant à naviguer sur des eaux porteuses de sens dont la route le conduisit vers un nouvel espace de convivialité et de partage ! Tel fut l'apport de ces livres regroupant des textes provenant d'horizons multiples, courant d'une rive à l'autre, offrant des manières différentes de concevoir les musées, interprétant les regards, interpellant les acquis... J'eus le privilège de recevoir de ses mains propres ce bouquin qui rassemblait les écrits divers de personnes investies de cette ferveur du nécessaire « *voir autrement* ». Septembre 1992 : la rencontre mémorable d'ICOM à Québec dont le thème : « Musées, y a-t-il des limites ? » convenait fort bien aux questionnements, réflexions et actions d'André Desvallées. Nous étions de la partie, nous avons poursuivi nos échanges. Sa dédicace accompagnant le livre me fit chaud au cœur m'aidant à poursuivre de mon côté mes propres engagements au sein d'une muséologie sans frontières. Il avait écrit : « *À Annette, qui n'a pas peur de faire des...Vagues.* » Et je fus des plus surprises de me trouver citée textuellement dans son introduction, à la page 37. Il reprenait un extrait d'un article intitulé *Quand le lieu devient objet*, publié en 1989 dans le collectif *Faire Voir et Faire Savoir*. Les mots retenus

soulignaient l'apport polysémique de l'objet muséal qui, si on s'aventure dans des pistes muséographiques inédites, permet d'ouvrir vers une approche créatrice porteuse de sens ; une approche qui invite à « voir autrement » la représentativité traditionnelle accordée aux objets mis en réserve.

L'humaniste-philosophe : le compagnon d'un réseau d'engagement

« Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il rassemble, une interrogation sur ce qui les assemble...Après tout, le musée. (...) est une confrontation de métamorphoses. »

André Malraux, 1965/1996, *Le musée imaginaire*, Paris : Folio 300, collection Essais, Gallimard. Pages : 12-13

Homme de cœur avant tout, André Desvallées a su, tout au cours de sa vie, garder le cap sur les essentielles relations humanistes. En ce sens, il fut ce que Marilyn Ferguson appelle : un conspirateur, celui qui invite à respirer ensemble pour mieux sentir les tendances à venir et donc, baliser le nécessaire sentier à entreprendre pour aller vers les changements requis. Dans son livre publié aux débuts des années quatre-vingts sous le titre français : *Les enfants du Verseau*, cette psychologue américaine soulignait l'importance de définir un nouveau paradigme sociétal au sein duquel l'humain travaillerait en synergie pour créer une société davantage humaniste. Elle soulignait que de plus en plus de « *conspirateurs* » travaillaient en ce sens à travers le monde afin de créer de meilleurs milieux de vie. André a besogné en ce sens tout au long de sa vie et, toujours, imprégné de valeurs humanistes. Il n'a jamais œuvré dans la complaisance et dans l'irrespect des autres mais au contraire, il a cherché avec honnêteté à saisir les réalités telles qu'il les percevait, tentant de cerner les possibles transformations à mettre de l'avant.

Tout au long de son parcours, il a tiré parti des obstacles rencontrés, poursuivant avec ténacité sa quête muséale. Il n'est pas resté seul sur son navire partageant les eaux où il naviguait avec de grands complices provenant de multiples horizons, de différentes générations, de pays étendus à l'échelle planétaire, de milieux diversifiés et de disciplines plurielles. Au gré des courants, il s'est adjoint des collaborateurs qui, à leur tour, ont partagé avec lui et le milieu leurs réflexions, leurs boulots et leurs envies de réviser les acquis.

Sur la route de *Muséo-Trans*¹

« Le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là comme la vie »

Roland Barthes, cité par Éric Marty, Roland Barthes, « Le grand malentendu », *Le Monde*, 24 mars 2000

La mission fondamentale du musée demeure la transmission : « *trans* » et « *mission* » une alliance linguistique qui invite à aller *au-delà* de son fondement même, ce qu'André Desvallées a compris d'instinct dès son entrée dans la sphère professionnelle. Il est parvenu à jauger les mutations des musées qui ont vécu une métamorphose et ce, pour le plus grand plaisir des publics qui ont appris à le redécouvrir et à se l'approprier différemment. Cette double métamorphose trouve écho dans la notion du « *trans* » dont le sens étymologique invite à « *aller au-delà* » du connu, du tangible, de la matérialité, afin de rejoindre aussi la dimension sensible. L'origine latine de transmission : *transmittere*, se décompose en « *trans* » et « *mittere* » qui signifient envoyer au-delà, non pas dans le sens de l'envoi mais celui de la traversée, du trajet. Cette notion de *muséo-trans*, plus spécifiquement, celle de la traversée, qualifie avec justesse la trajectoire d'André Desvallées, un muséologue qui a toujours tenté d'aller au-delà des acquis.

Pour étayer notre vision de ce muséologue chevronné dont la route s'est toujours enrichie de multiples expériences acquises sur autant de territoires diversifiés, nous avons retenu six concepts dont la portée nous a semblé trouver écho à l'ensemble de son travail muséologique. Tous ont la particularité de commencer par le préfixe « *trans* » et de se terminer par le suffixe « *ité* » qui, dans le domaine linguistique, signifie qualité, caractère ou capacité de. Transdisciplinarité, transculturalité, transfrontalité, transnationalité, transmédiumité, transversalité, synthétisent le parcours d'un muséologue sans cesse en quête de saisie d'un milieu en mouvement.

- Transdisciplinarité et transculturalité

Aller au-delà des disciplines et des cultures fut un motif récurrent tout au long de cheminement professionnel d'André orientant pratique et théorie vers la mixité des regards et des approches. L'importance de cette méthode d'appréhension et de connaissance des objets, des lieux, des identités et des publics a favorisé une

¹Cette partie reprend un travail de recherche que nous avons effectué au cours des dernières années et qui a nourri la réalisation de deux articles : « Muséo Muse Muséo Mage » publié au Brésil en 2011 et « Muséo-Trans » à venir à Barcelone en 2014.

saisie plus globale de la valeur plurielle inhérente au musée sous toutes ses formes, invitant les collègues et spécialistes à voir autrement l'objet/sujet dont le musée demeure le gardien. André a analysé et colligé de nombreux projets ethnologiques et muséologiques qui ont eu recours à la transdisciplinarité et à la transculturalité mixant les usages, réinterprétant l'objet et interpellant différemment les visions et ce, peu importe leur origine typologique, qu'ils soient dédiés aux arts, aux sciences, aux sciences sociales, à l'ethnologie, à l'anthropologie, à l'archéologie, etc.

- Transfrontalité et transnationalité

André se fit le fin observateur des musées qui entreprenaient de présenter des programmations et des expositions favorisant le dialogue interculturel et international, bref d'un musée ouvert à l'universalité tout en respectant les spécificités originelles. Il a bien saisi la résistance muséale au changement de paradigme alors que le musée demeura longtemps au stade du modèle inspiré de l'Antiquité. Ainsi, il capta celui qui, aujourd'hui, se prend à rechercher des formes mutantes qui vont du modèle classique contemporain au modèle qui transcende suffisamment les tendances pour questionner les acquis et initier de nouvelles lectures architecturales, d'autres manières d'intégrer la vie de la cité. Les frontières se sont ouvertes, les créateurs interviennent aux quatre coins de la planète, les *stararchitectures* sont devenues monnaie courante, particulièrement pour les villes désireuses d'offrir de nouveaux symboles urbains. Cette tendance s'est imposée au fil d'œuvres qui ont marqué les mutations à la fois muséales et urbaines et André en a fait la critique comme ce fut le cas lors de l'ouverture du Quai Branly.

- Transmédiumité et transversalité

André, le cinéaste ethnologue appartient à la génération qui vit venir les changements sociaux universels tels la mondialisation et l'importance accordée aux multiples médias, deux éléments bien caractéristiques de notre actualité. Ceci avait d'ailleurs été pressenti de manière théorique dès les années 1960 par le philosophe et sociologue canadien, Marshall McLuhan qui avait affirmé que : la terre est un « *village global* » et « *le message est le médium* ». Durant cette même période, des artistes ont stimulé la mutation des manières de créer en abordant déjà l'importance de ce qu'ils

nomment à l'époque l'intermédia c'est-à-dire avoir recours à différents médias dont l'interaction stimule l'acte créateur initiant des œuvres aux factures inattendues. Depuis, nombre d'artistes croisent les médias et nombres de muséographes offrent des expositions qui métissent les pratiques créant des mises en scène uniques qui, souvent, font œuvre à leur tour. De nos jours, la virtualité supplante l'œuvre matérielle et ouvre la voie vers d'autres possibles dont l'émergence de réseaux sans frontières. Grâce aux médias sociaux, les publics peuvent pénétrer différemment l'univers muséologique et participer à sa mouvance. L'art technologique a fait une entrée marquante autant au musée que dans les sites patrimoniaux.

Un parcours jalonné de « sémiophores » qui transcendent les traditions

« Réenchanter le monde n'est pas un culte, mais une pratique de la nature. Son moyen ne consiste pas à remédier aux malaises de notre forme de vie, mais à expérimenter de nouveaux modes de vie. »

Serge Moscovici, *De la nature, pour penser l'écologie*, Métailié, 2002, page 140.

Très tôt dans sa quête muséale, André Desvallées fit sienne la définition du musée donnée par le philosophe et historien Krzysztof Pomian : « *une institution coextensive à l'homme dans le temps et dans l'espace, produit d'un comportement sui generis, qui consiste précisément à former les collections dont le rôle principal, sur lequel se greffent tous les autres, est celui de lien entre l'invisible et le visible*² ». Car l'ethnologue qui s'engagera sans détour sur la voie muséale n'aura de cesse de créer des passerelles signifiantes entre ce visible apparent et cet invisible aux multiples facettes, ce qui maintenant se nomme matérialité et immatérialité des objets et des lieux. En ce sens, son engagement professionnel rejoint les mots de Pomian, historien d'origine polonaise, pour qui l'objet collectionné devient « *sémiophore* »³ : « *objet sans utilité mais doté de signification* », objet dont le sens oscille toujours entre l'apparent et le caché, entre le dit et le non-dit. Ainsi ce nouveau statut d'objet définitivement extrait de son contexte originel, autorise une diversité d'expériences autant pour celui qui en orchestre le lieu, qui le muséographie, qui architecture

²POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise, XVème-XVIIIème*, Paris, Gallimard, 1992

³*Ibid.*, p. 42.

son espace, qui le parcourt seul ou accompagné, qui l'étudie, qui assume sa mise en marché.

Au fil du temps André Desvallées a multiplié les « *sémiophores* », cet « *objet invisible investi de signification* » qui saura capter ses recherches, orienter ses propos et nourrir le partage avec ses collègues⁴. Ce muséologue mérite la reconnaissance qui, aujourd'hui, s'offre généreusement, certes à lui mais aussi à l'ensemble de la grande famille muséale. Que tous les liens qu'il a créés et développés se poursuivent encore et encore nous entraînant dans le monde des « *conspirateurs* », là où se plaît à respirer ensemble vers un monde au sein duquel le partage des savoirs et des valeurs constituent une assise essentielle porteuse de sens et génératrice de solidarité.

⁴POMIAN Krzysztof, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997, page 76-77.

Résumé/Abstract/Resumen

L'élégance au « cœur »

Annette Viel

Portrait d'André Desvallées en tant qu'ethnologue-cinéaste (le début de sa carrière), comme muséographe-muséologue (et réalisateur des galeries du musée national des Arts et Traditions populaires), démocrate-explorateur de nombreux territoires (aussi bien géographiques qu'épistémologiques), mais aussi humaniste et philosophe

Mots clés : Desvallées, nouvelle muséologie, Quai Branly

Elegance at the “heart” of the matter

Annette Viel

The portrait of André Desvallées as ethnologist/film producer (at the beginning of his career), as a museographer/museologist (and designer of the Galleries of the Museum of Popular Arts and Traditions (*Arts et traditions populaires*), the democrat/explorer of many territories (both geographical and epistemological), and also a humanist and philosopher.

Key Words: Desvallées, French new museology, Quai Branly

Elegancia de « corazón »

Annette Viel

Retrato de André Desvallées como etnólogo-cineasta (al comienzo de su carrera), como museógrafo-museólogo (y diseñador de las salas del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, demócrata-explorador de numerosos territorios (tanto geográficos como epistemológicos), pero también humanista y filósofo.

Palabras clave: Desvallées, nueva museología, Quai Branly

... Pour le Dictionnaire encyclopédique de muséologie

Martin R. Schaerer

Président du comité de déontologie de l'ICOM

Créateur et premier directeur de l'Alimentarium de Vevey

EXPÔT (angl. *exhibit*, esp. *objeto expuesto*).
n.m. - Néologisme proposée par André Desvallées (1976) pour désigner une unité élémentaire d'exposition, quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'une image ou d'un son, d'un original ou d'un substitut.

PATRIMOINE IMMATÉRIEL (angl. *Intangible heritage*, esp. *patrimonio inmaterial*), *n.m.* –

Depuis 2003,

l'Unesco reconnaît par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel.

Comité de rédaction

Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon,
Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit,
Martin R. Schärer

L'EXPÔT IMMATÉRIEL. - Le terme « expôt », créé en 1976 par André Desvallées, désigne tout ce qui peut être exposé : d'un objet original à toute une installation ou même à une unité écologique. La définition est vraiment globale.

La convention de l'UNESCO sur le patrimoine immatériel de 2003 codifie un aspect du patrimoine qui a toujours été considéré par les musées car sans information l'objet matériel n'est pas entièrement compréhensible.

Matériel et immatériel – ne s’agit-il tout simplement pas des deux côtés de la même médaille ? Il n’y a qu’un seul patrimoine sans distinction aucune.

Si tel est le cas, le matériel ne peut être exposé sans l’immatériel et vice-versa.

Même un objet très humble exposé sans mise en scène sophistiquée et sans aucune explication inclut toujours un côté immatériel, provoquant par exemple des connotations dans la tête des visiteurs.

Dans la même logique, il est impossible d’exposer le patrimoine immatériel seul. Pour être communiqué, il a besoin de matérialisations, d’objets, de films, de son ou autre. Il représente une réalité potentielle. Il n’y a donc pas de nécessité d’inclure « Expôt immatériel » dans la nouvelle édition du Dictionnaire !

Ces faits donnent encore une valeur plus universelle au néologisme desvalléens.

Mes meilleurs vœux pour des biens immatériels et matériels accompagneront le nouveau membre d’honneur de l’ICOM, le collègue de muséologie, de l’ICOFOM et du Dictionnaire encyclopédique, mais surtout l’ami de très longue date.

Résumé/Abstract/Resumen

Pour le dictionnaire encyclopédique de muséologie

Martin R. Schaerer

Hommage à André Desvallées évoquant la réalisation du dictionnaire encyclopédique de muséologie et, notamment, le concept d'expôt immatériel.

Mots clés : Desvallées, expôt, immatériel

For the Encyclopaedic Dictionary of Museology

Martin R. Schaerer

The Tribute to André Desvallées specifically addresses the achievement of the *Dictionnaire Encyclopédique de Museologie* and, in particular, the concept of the "intangible exhibit".

Key Words: Desvallées, exhibit, intangible

Por el Diccionario Enciclopédico de Museología

Martin R. Schaerer

Homenaje a André Desvallées referido específicamente a la elaboración del Diccionario Enciclopédico de Museología y en particular al concepto de *expôt* inmaterial

Palabras clave: Desvallées, expôt, inmaterial

Hommage à un maître André Desvallées, point de repère de la muséologie mondiale

Nelly Decarolis

Ancienne présidente d'ICOFOM et d'ICOFOM-LAM
Présidente ICOM Argentine

Au début, Berlin-Est 1986

L'ICOFOM était invité à organiser une réunion de musées à Berlin-Est. Arrivée à Berlin-Ouest, j'ai traversé le mur qui séparait les deux Allemagnes. On m'attendait au musée de l'Histoire Allemande où l'ICOFOM était déjà réuni pour commencer la session du jour, représenté par Vinos Sofka, Mathilde Bellaigue, André Desvallées, Tomislav Sola, Klaus Schreiner, Zbynek Stranký et plusieurs autres. L'après-midi, Mathilde et André m'ont invité à faire une promenade à pied : marcher sous les tilleuls le long de l'avenue *Unter den Linden*, arriver à la Porte de Brandebourg et visiter finalement l'Île des Musées. André était notre guide et conduites par son enthousiaste érudition, nous avons découvert les repères les plus importants d'un monde jusque-là inconnu, lequel est resté fixé à jamais dans notre mémoire. Ébloui par ses connaissances, j'ai voulu savoir quand et comment il avait visité la ville. Il m'a répondu, amusé par mon étonnement: *Jamais! C'est la première fois...*

A partir de ce moment, j'ai commencé à le connaître et son image n'a pas cessé de grandir à mes yeux. Ses réflexions, ses écrits, sa parole toujours précise, sa ligne de pensée, ont eu une grande influence pour ma formation muséale.

Grâce à sa contribution permanente au développement de la théorie de la muséologie, André Desvallées est devenu un point de repère du panorama muséologique mondial. À travers le temps, sa ligne de pensée a fixé des principes qui ont produit un grand impact, surtout dans le développement de la muséologie européenne, via ses nombreuses publications parmi lesquelles on distingue les travaux qu'on peut trouver dans les publications annuelles de l'*ICOFOM Study Series (ISS)*, organe de diffusion des Symposiums que le *Comité pour la Muséologie*, ICOFOM, réalise systématiquement depuis près de 40 ans.

Dans les pays d'Amérique Latine, ses réflexions, d'une étonnante nouveauté, ont été diffusées à partir des années 90,

par ICOFOM LAM, *Sous-comité régional de l'ICOFOM pour l'Amérique Latine et les Caraïbes*, chargé de la propagation des fondements de la muséologie, c'est-à-dire du *corpus théorique* qui est à la base de la praxis muséale. Desvallées pense le musée dans un monde en mutation, ses réflexions ne sont pas seulement connues et respectées mais considérées comme un point de départ du développement de la pensée muséologique contemporaine de toute la région, vues comme un passage inéluctable pour pouvoir entreprendre le voyage initiatique depuis les musées et la muséologie que lesdites réflexions proposent à ceux qui ont écouté son appel.

Ces paroles ne constituent pas simplement l'hommage bien mérité à toute une vie dédiée aux musées et à essayer de réussir la tâche de faire connaître et diffuser la discipline qui est à la base de son travail mais, en même temps, c'est un appel à la réflexion pour évaluer et considérer l'évolution du phénomène muséal à travers sa parole expérimentée et courageuse. Dans son travail quotidien, dans ses conférences, dans ses nombreuses publications, Desvallées a parcouru tout l'univers des fondements théoriques de la muséologie, étroitement liés à la *praxis* muséale. Le fait d'évoquer sa personnalité à travers l'analyse de ses écrits donne accès à des perspectives renouvelées.

Le temps de la nouvelle muséologie

Ses apports au domaine muséal marquent des moments décisifs pour le développement de la muséologie contemporaine. Ils constituent, dans la plupart, des exemples paradigmatiques parmi lesquels il faut citer les deux volumes de *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, une compilation de documents – la plupart déjà publiés – soigneusement choisis, analysés par Desvallées dans le but de récupérer des textes fondamentaux d'une muséologie toujours actuelle : *la Nouvelle Muséologie*, devenue elle-même une école vivante de contestation, un mouvement de résistance. Il a pareillement donné un élan au besoin de renouveler les bases théoriques de la muséologie traditionnelle avec une approche plurielle et intégrale capable de montrer le chemin vers les lignes de pensée les plus importantes dans un mouvement de progrès de grande envergure qui a laissé son empreinte sur les moments les plus remarquables de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Cette large vision muséale est apparue comme une révélation, là où il n'y avait que remise en lumière des concepts originels et reprise d'une pratique négligée pendant près de deux siècles. Tout n'était pas abouti, il est vrai, mais tout était déjà formulé.¹

¹ DESVALLEES, André. *Vagues – une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon,

Une grande partie des textes choisis pour intégrer les derniers chapitres de *Vagues 2* ont un étroit rapport avec l'exposition : son opérativité symbolique comme instrument de stratégies de communication et son impact social. Dans un registre plus spécifique, *Vagues 2* devient l'écho de l'important changement qui s'est produit entre le musée et les besoins des publics chaque fois plus complexes, exigeants et divers. Desvallées réfléchit aussi autour du développement des études des visiteurs et il met vivement en question le détour commercial de quelques musées, où les mega-expositions dépassent tous les limites.

Le temps du Dictionnaire encyclopédique

J'ai eu la chance d'être l'une des personnes présentes lors des moments initiaux de cette entreprise. C'était l'année 1993 et l'ICOFOM se trouvait en Grèce pour la réalisation de son Symposium « Musées, Espace et Pouvoir ». Beaucoup de membres de l'ICOFOM avaient déjà manifesté leurs soucis à propos du langage muséal et de la portée de la terminologie. A ce moment-là, Desvallées s'est décidé à rendre concret son projet de former une équipe interdisciplinaire d'experts en termes muséaux, laquelle, sous sa direction, pourrait travailler sans arrêt à la révision de la terminologie des musées.

Les professionnels des différentes disciplines liées à la muséologie convoqués par André Desvallées en 1993, avec la participation un peu plus tard de François Mairesse, ont eu le même idéal : mener à bon terme une tâche qui se fonde sur l'intérêt et le dévouement pour les musées et leur discipline de base; la muséologie, à partir de la recherche, la révision et l'étude de ses fondements.

Tous étaient conscients de la grandeur de la tâche entreprise, tous savaient d'emblée que, pour atteindre le but proposé, la continuité et la qualité de la recherche étaient indispensables. Et c'est dans cet esprit et avec cette passion que Desvallées a travaillé le long de 18 ans de consultations, de réflexions et des découvertes en faisant rayonner sa pensée de pionnier et la diversité de ses connaissances.

Finalement, le Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie (DEM), fait sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse, a été publié à Paris en 2011 comme point final d'une tâche inédite dans l'histoire de la muséologie qui nous a comblé de fierté et qui aura à jamais une place d'honneur dans la communauté muséale internationale.

Résumé/Abstract/Resumen

Hommage à un maître, André Desvallées, point de repère de la muséologie mondiale

Nelly Decarolis

Hommage à André Desvallées évoquant son rôle au sein du Comité international de muséologie (ICOFOM) et ses contributions majeures que sont *Vagues* et le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*.

Mots clés : *Desvallées, terminologie, nouvelle muséologie, ICOFOM*

Tribute to a Master, André Desvallées, a point of reference for museology worldwide

Nelly Decarolis

The tribute to André Desvallées reminds us of his role within the International Committee for Museology (ICOFOM) and his major contributions: *Vagues* and the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*.

Key Words: *Desvallées, terminology, French new museology, ICOFOM*

Homenaje a un maestro, André Desvallées, un referente de la museología mundial

Nelly Decarolis

Homenaje a André Desvallées evocando su rol en el Comité Internacional de la Museología (ICOFOM) y sus más importantes contribuciones: *Vagues* y el *Diccionario Enciclopédico de Museología*.

Palabras clave: *Desvallées, terminología, nueva museología, ICOFOM*

André Desvallées and the ICOFOM Editorial Committee

Ann Davis

Curator Emeritus
The Nickle Arts Museum
University of Calgary

One of the innovative jobs André Desvallées undertook upon retirement was to chair the newly formed ICOFOM Editorial Committee (2007 – 2013). Previously virtually all members' papers were accepted for ISS, which resulted in a qualitatively uneven publication. As first chair of this committee, André was instrumental in setting its direction, operating method and philosophy. He initiated a double-blind peer review system, one based on academic principles. He sought to eliminate off-topic papers, to ensure wide use of the three official languages, to improve the over-all quality, and to accommodate museological disparity among ICOFOM's varied contributors. His approach was truly international.

* * *

André Desvallées has a long and impressive history of involvement with the International Committee for Museology, ICOFOM.¹ A few years after the founding of ICOFOM in 1977, André became a driving force in the organization. In 1983, for example, he spoke passionately against the idea of a separate committee for new museology, arguing that there was only one museology, be it new or old. André assumed important board duties in ICOFOM on two occasions. From 1980 to 1986, for two terms, he was Secretary, and again from 1989 to 1995, another two terms, he was Vice President. In 1998 he became Permanent Advisor to the committee in recognition of his long service and considerable wisdom. In these roles André has been consistently resourceful, measured and constructive.

Before André Desvallées took on the creation and administration of the ICOFOM Editorial Committee, the ICOFOM Study Series, the ISS, was composed of virtually all papers submitted. The President would choose a broad topic, one used then for both the ISS and the symposium. The symposium was to be a detailed examination and discussion of

¹ Thank you to Lynn Maranda and Suzanne Nash for their sensitive suggestions for improving an earlier version of this essay.

the papers. This system relied on the papers being circulated and read before the symposium, a challenge to both the publisher of the ISS and the attendees who usually only got the paper copy of the essays the day the meeting started. This time problem was somewhat relieved when technology allowed the papers to be posted on line in advance of the meeting. Nevertheless, this still demanded of the participants concentrated advanced reading. The topic was often enormous in scope, loosely defined and all-encompassing. *Museology and Philosophy*, *Museums Space and Power*, *Museology and Art*, and *Object-Document?* are examples of the themes addressed. Little editing was done, although some attempts were made to polish papers translated into one of the three official ICOFOM languages, English, French and Spanish. Quite often off-topic essays were included. Slowly rules were developed for presentation: spacing, footnotes and bibliography, but these were not always followed. The results were invariably uneven.

By 2007 a number of members of the ICOFOM board felt that the ISS needed tightening, that some papers were not worthy of inclusion and that many papers would be improved with more formal presentation. A small board subcommittee recommended the formation of an Editorial Committee, a double-blind peer review system and the acceptance of rather academic rules of formatting. ISS was to be more professional and more focused. That year the President, Nelly Decarolis, asked André Desvallées if he would undertake this big task. André graciously agreed and proceeded to set up his system.

I was involved in many aspects of this work. Before 2007 I was an associate editor for some of the volumes of ISS compiled under the ICOFOM Presidency of Hildegard Viereg, working specifically on polishing essays written or translated into English, which were the vast majority. In 2007, I chaired the subcommittee that examined publications for ICOFOM, and, once André established a system of readers in all three languages, I was, for three years, an English reader. Between 2010 and 2013, when I was President of ICOFOM, I worked closely with André if there were problems. It was a dynamic and exciting process.

Upon taking on the ISS, André immediately established a system of adjudication. First he determined that evaluation would be done by the double-blind peer review system perfected in universities. This was most helpful as a number of members required such a system in order to obtain travel funding from their museum or university. The double-blind method was predicated on the need to eliminate prejudice by removing the names of the authors from the essays and by

hiding from the authors the names of the reviewers. In this way every effort was made to judge the paper and not the author or reader. André's first step, after receiving a paper, was to remove the name and institution of the author and assign that paper a number. For example all the English papers were coded E 1, E 2 and so on. The same was the case with the French and Spanish ones. Notation of the language was important since the readers were also determined on the basis of their mother tongue, such that a French reader would only read papers written in French and the same rule applied for the readers of the other two official ICOFOM languages. Not only were the authors unknown to the readers but the reverse also held true: the readers were unknown to the authors. As the majority of the papers were submitted in English, André always engaged three English readers, helping to balance philosophical and theoretical differences. If one reader was not keen on a paper because of its theoretical stance, but the other two were positive, the paper would pass.

André then created his filing system, a series of grids on which to tabulate assessments, records of emails and tables of authors and readers. He was particularly concerned that all abstracts be in all three official ICOFOM languages. This invariably meant that an abstract had to be translated into at least one language, for authors were only required to submit abstracts in two languages. Then, once he sent the now anonymous papers out to the readers, he had to keep track of their responses. This was more complicated than it might seem, especially for the numerous papers in English, because the readers inevitably submitted their responses piecemeal. He was not phased. Ever generous, André was always willing to do more than was required. He never made his work an issue of personal pride, but one of serving the interests of ICOFOM. He was also clearly focused on the publication, not on the symposium. The contents of the publication were determined first, and that helped to focus who might be the participants in the symposium. The two were not synonymous or organized simultaneously.

To institute a method of adjudication that allowed for comparison between papers, André created a form, borrowed from academe, that every reader would fill out for each paper. This form asked each reader to answer eight questions about each essay, whether it addressed the theme, was original, had command of the concepts and methodology, exhibited knowledge of the literature, was logical and coherent overall, had solid conclusions, was of interest for research and had quality writing. For each question the reader would assign a numeric value – one to five with five being very good and one weak. Readers were asked whether they would recommend

each essay for publication, send it back for minor corrections, request major changes or refuse it outright. Readers were also asked to note strong points and make suggestions. André decided that each paper should receive an average of 2.5 to 3.0 points to be acceptable. If the total came under 2.5, but some readers deemed that the paper had definite potential, André would return it to the author asking for modifications. This methodology, widely used by universities and academic societies, was very helpful as far as it went.

Soon, however, André and his team of readers felt that considerable further thought was really needed. The process raised important questions about the purpose of ISS and even the purpose of ICOFOM. To what extent should the ISS be international in scope or should only the quality of the analysis in a paper determine its inclusion in the volume? To what extent does ICOFOM want to train and encourage new and young museologists? Is there a universal understanding of terminology, or does it vary from one language to another and from one geographic region to another? As the development of museums and museology varies from one district to another, should the ISS reflect that difference or should it aim purely for quality? These questions, and others like these, challenged the very premise of the double-blind peer review system.

André did not shy away from pointing out these problems. In forwords that began each ISS, he noted his concerns. One of his long-lasting worries was language. Very aware that many of the people submitting papers were not native English, Spanish or French speakers, he mused about the difficulty of writing in a language that is not yours and about the problems of translation. He was particularly upset with “Google translation,” the tendency to go to the web to seek translation help, recognizing that these tools can be accurate with one or two words or expressions, but are of little use with a whole sentence, for this system cannot enter into the spirit of the language and find meaning when specific words are used in combinations. Under his editorship, a number of English speakers were called upon to work with accepted essays to smooth and clarify language, and to try to ensure that the writer was understood and that the reader knew what the writer intended. Editing, however, is a long and difficult job. André’s final goal, always, was to improve communications, to improve the ISS and in so doing, ICOFOM.

Added to this linguistic problem is that of finding a common understanding of specific words or concepts. André recognized that “every international publication suffers from inheriting the Tower of Babel ... but ICOFOM ...probably belong[s] to an

extreme category.”² It seems that the very focus of ICOFOM, that being museology, is contested. Part of the problem is that the term is not normally used in English, while it is in both Spanish and French. The belief that a word common to a number of languages means the same in each language is a frequently mistaken assumption, one that is too often a real problem in an international context. Museology, as described on the ICOFOM website, means the theory of museums, the study of museums. But here is where translation becomes tricky. In English “the study of museums” is not the same as Museum Studies. The latter is a term often used by a university to delineate a course of study which would prepare a student for work in a museum. This means that Museum Studies is usually heavily, though not completely, focused on the practice of museum work, rather than on the theory of museums. Most English universities do not have a separate course of study of museum theory or museology, while French and Spanish universities may. If ICOFOM, after more than forty years of existence, is still finding it hard to define and communicate its centre, no wonder we have problems analyzing and writing.

We do have these problems, because we are asking our authors to be museologists, to be theoreticians, while many may not understand what theory is or how to use it in the context of writing about museums. A theory is an analytic tool for understanding and explaining. Theory is a set of principles on which practice is based. Theory is usually seen as the opposite of practice, for while theory involves thinking, practice involves doing. But how to write about museum theory? Often we revert to what we know, to our museum or the museums in our area. But what if those in charge of local museums are not interested in theory, do not base their practice on theory? Many papers submitted to ISS are mostly about practice, with little or no theory.

Another great concern of André’s in regards to how ISS papers should be assessed was the issue of cultural differences. It is clear that not all museums in all parts of the world develop at the same rate or operate in the same manner. Certainly museology, the theory of museums, differs considerably from Europe to Asia, and within linguistic and socio-economic groups. If that is so, how can an international journal purport to effectively and judiciously use a double-blind peer review? The better way, it would seem, would be for like to evaluate like, for papers by authors from European countries to be adjudicated by Europeans, and papers from those in small country museums to be evaluated by people from such museums. Unfortunately this much more sensitive linking of

² ISS 41, p. 12.

reader with paper is impossible. Rather what international journals seek is some level of acceptance and agreement about quality, relevance, originality and competence. Finding that level is not easy.

In chairing the ISS for six dynamic and important years, André was a leader in raising both the quality and the relevance of the publication, and, in so doing, improving the whole of the International Committee for Museology. By instituting a double-blind peer review system, he made the journal much more acceptable to institutions, to museums and universities who increasingly monitor the work of their researchers. The authors, in turn, were attracted to his better publication: the number and breadth of contributors expanded significantly. This also trickled down, or perhaps up, to the symposium, which became more intense, more dynamic, without losing its variety. André's passion, dedication and simple hard work shone through. He had great confidence in his readers and a great openness to ideas other than his own. Perhaps this breadth was André's greatest gift to us. He understood cultural differences and always aimed to be inclusive, not exclusive. He wants everyone to be under the ICOFOM tent, even if they have linguistic or theoretical differences. He truly worked for ICOFOM.

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées and the ICOFOM Editorial Committee

Ann Davis

One of the innovative jobs André Desvallées undertook upon retirement was to chair the newly formed ICOFOM Editorial Committee (2007-2013). Previously virtually all the members' papers were accepted for ISS, which resulted in a qualitatively uneven publication. As first chair of this committee, Andre was instrumental in setting its direction, operating method and philosophy. He initiated a double-blind peer review system, one based on academic principles. He sought to eliminate off-topic papers, to ensure wide use of the official three languages, to improve the over-all quality, and to accommodate museological disparity among ICOFOM's varied contributors.

Key words: ICOFOM, Desvallées, Publications

André Desvallées et le comité éditorial d'ICOFOM

Ann Davis

L'un des travaux les plus novateurs qu'André Desvallées ait entrepris jusque récemment fut la présidence du comité éditorial d'ICOFOM, nouvellement créé (2007-2013). Auparavant, presque tous les articles des membres étaient acceptés pour les ISS, ce qui entraînait une publication de qualité inégale. En tant que premier président de ce comité, André a joué un rôle fondamental dans la définition de la méthode et la philosophie de ce comité. Il a lancé un système d'évaluation en double aveugle, par des pairs, fondé sur des principes académiques. Il a cherché à éliminer les documents hors-sujet et à assurer une large utilisation des trois langues officielles, afin d'améliorer la qualité d'ensemble, tout en accueillant la disparité muséologique parmi les contributeurs variés de l'ICOFOM.

Mots clés : ICOFOM, Desvallées, Publications

André Desvallées y el Comité Editorial del ICOFOM

Ann Davis

Una de las tareas innovadoras que André Desvallées emprendió después de su jubilación, fue la de presidir el recientemente organizado Comité Editorial del ICOFOM (2007-2013). Previamente casi la totalidad de los escritos de los miembros eran aceptados para las ISS, lo que dio como resultado una publicación cualitativamente desigual. Como primer presidente de este comité, la acción de André fue fundamental al establecer su dirección, método operativo y filosofía. Inició un sistema de revisión por pares de tipo "doble ciego", basado en principios académicos. Trató de eliminar los escritos fuera de tema, de asegurar el amplio uso de los tres idiomas oficiales, de mejorar la calidad en su conjunto y de dar cabida a la disparidad museológica entre las variadas contribuciones de los miembros del ICOFOM.

Palabras clave: ICOFOM, Desvallées, Publicaciones

Recollections of a Cross-Cultural Encounter and Mutual Friendship

Wan-Chen Chang

Taipei National University of the Arts – Taiwan

Acquaintance

I still clearly remember my first encounter with André Desvallées. At the introduction of my advisor Professor Michel Van Praet, I made my way apprehensively in the autumn of 1994 to his office at the Direction des musées de France (DMF) on rue des Pyramides. I had just completed my Deuxième Cycle at the École du Louvre and started my “Diplôme d’études approfondies” (DEA) studies at the Muséum national d’Histoire naturelle (MNHN), and was very interested in the field of museology. Thus, I had already read many of Desvallées’ works, the most important of which to me was his 1991 two-volume work *Vagues*¹. Furthermore, as I planned to use le musée national des Arts et Traditions populaires (ATP) as the focus of my DEA thesis, I had also read Desvallées’ papers related to his previous exhibitions held at les ATP. As a novice researcher in museology, I appreciated André Desvallées as among the very best in this field. On that day we first met, he was wearing a pink, floral-patterned shirt centered by a light-green tie. In lively form, he greeted me warmly and we talked at length about my background, motivations for coming to France, and thoughts on research for my upcoming thesis. At the end of my visit, he gave me contact information for colleagues at les ATP. His assistance at this juncture gave my research hopes traction and critical momentum forward.

My regular visits with André Desvallées grew out of this first meeting and, up until the time I returned to Taiwan in early 1996, our relationship was both as teacher and student and as friends. He always asked me about progress on my research and seemed to enjoy sharing with me his views on recent developments in museological theory and practice. At the time, he had not yet retired and still held the title of General Curator. Thus, he had detailed insight into current trends in the museum sector of France. I enjoyed listening attentively to all he wanted to share and often found it hard to comment before he had moved forward to his next topic of discussion. My graduation, however, drew the curtain on my daily immersion in European

¹ DESVALLÉES, André, (Textes choisis et présentés par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* (2 vol.), Mâcon, Editions W, M.N.E.S. 1992 et 1994.

museology. I had benefitted greatly from my study of and experience in French museology and, despite its manifest allure, it was time for me to return home to Taiwan.

André Desvallées has been a spiritual mentor for me as I have grown in museology, both via his writings and his personal guidance. He helped pave for me a career path that while neither smooth nor wide was nonetheless rich in both substance and meaning. His writings were invaluable in my navigating the path by which museology in Continental Europe, and France in particular, evolved from its traditional form into its current modern form. André Desvallées provided a particularly cogent explanation of the development of ‘nouvelle muséologie’ in the 1980 edition of *Encyclopédie Universalis*². He traced the roots of the new museum movement in Europe both to the perceived urgent need to protect and preserve the continent’s cultural heritage damaged during World War Two and to the cultural democratization movement since the 1930s, one stream of which sought the development of new exhibit language forms. He identified the most proximate causes as the new exhibit languages introduced by museums in the 1950s and 1960s as part of education promotion efforts and a new focus of museums on social responsibility in the wake of popular unrest and protests worldwide during 1968. His writings revealed that André Desvallées already perceived the synergy between a museum and its surrounding community (i.e., the modern ecomuseum), the vocabularies of museum exhibits, and the museum, its public and cultural heritage as fundamental to the development of new museology. He brought these points into even clearer focus in *Vagues* for which he was chief editor³.

At over 500 pages, the two-volume *Vagues* provides a systematic compilation of published critiques and reflective articles from Europe and North America on the traditional museum paradigm. Desvallées did not choose to follow a strict chronological ordering of articles, as the earliest dated back to the 1930s. He included the works of North American scholars such as Cameron, Parr, and Tilden as well those of lesser-known European museology researchers such as Buren and Godard. *Vagues* not only highlighted André Desvallées’ perspectives on which articles he deemed theoretical, practical, classic, and innovative but also elucidated the position of each author within the ideological stream of the new museology. This ambitious project by Desvallées successfully replaced the traditional discourse in the field represented by Rivière and Bazin and brought a new perspective and new conditions to the field of museology in France.

² DESVALLÉES, André, « Nouvelle muséologie », *Encyclopédia Universalis*, Paris, la société d’édition Encyclopædia Universalis S.A, 1980, p. 921.

³ DESVALLÉES, André, *Vagues*, *op. cit.*

In *Vagues*, André Desvallées delineated several important eras within the new museology movement, incorporating the ecomuseum movement through to the emergence and growth of the new museology. Key for Desvallées was the process by which museums could be transformed from staid sanctuaries into forums for public discussion and sharing. This was an issue that underscored the critical importance of visitors to museums. He wrote: “The only truly common thread that unites those following the new-museum banner may be the determination to obliterate those grand staircases that define the traditional museum⁴.” In addressing the issue of visitors, he wrote further that the emphasis should no longer be on quantity, but rather on “the intellectual, emotional, social, and even personal benefits that visitors may glean from their relationship with exhibit items⁵.” He further remarked that, with regard to its visitors, museums had only two paths forward: as conveyors of information and as active members of their communities. These words clearly reflect observations that he raised a decade earlier.

André Desvallées is well known as the planner, with Rivière, for the permanent exhibitions at les ATP, France’s national museum of French folk culture and traditions. The meticulous approach he took to his exhibition planning responsibilities was done purposively to shed the stale, dull image that shrouded research on folk topics. These efforts recall the development of new exhibition planning concepts during the 1930s, when René Huyghe’s exhibition on “The Museum and the Exhibition” and Rivière’s plans for the Groupe 1, Class III exhibition area of the 1937 Exposition Universelle in Paris introduced new empirical perspectives into exhibit planning. M.C. de Tricornot induced three main principles from Rivière’s Grand Exhibition planning effort, including: filtering, information, and concision. “Filtering” infers ensuring an exhibit has a clear and cogent flow with negligible clutter/overlap; “information” necessitates subjecting all exhibited items to rigorous assessment and analysis; and “concision” underscores the neutral, unbiased nature of exhibits. These principles help keep the focus of visitor attention on exhibit items and, as such, museum furniture is relegated to a secondary role so that it does not distract attention from exhibit items. André Desvallées absorbed Rivière’s ideas about the exhibition, and gave them full expression in the exhibitions he planned and implemented at les ATP. In a 1989 paper, André Desvallées presented his

⁴ « Le seul objectif vraiment commun qu’on pourrait trouver à ceux qui se sont retrouvés derrière le drapeau de la nouvelle muséologie pourrait se concrétiser dans « l’escalier monumental du musée » qu’ils se proposaient de détruire. ». *Ibid.*, p. 19.

⁵ « [...] par les simples profits intellectuels, affectifs, voire sociaux que chaque individu peut retirer de ses rapports avec l’objet. ». *Ibid.*

ideas on “neutralizing” exhibition spaces at ATP and on how visitor flows could be flexibly adjusted based on exhibition need to facilitate public access and maximize the visit experience. He saw all exhibitions as forcefully separating exhibited items from their original context and proposed two approaches to set things right. The first was to re-contextualize or “reconstitute” the items; the other was to present items in a specific order⁶. Exhibitions held in the ATP Cultural Hall, in particular the ‘ecological unity’ (unité écologique), reflected the first approach. Exhibits in the ATP Research Hall reflected the second, with exhibit items presented in a highly aesthetic manner, almost like artistic still-life pieces. While a devotee of the neutralist approach, André Desvallées also accommodated other architectural and exhibition forms, especially those forms that reflected humanist, anti-dogmatic, and anti-authoritarian ideals advocated by scholars such as Jean-Pierre Laurent and Jacques Hainard.

Deepening the museum’s relevance within the community, the second path forward for museums advocated by André Desvallées has significance both for the further development of ecomuseums and to the advance of cultural heritage concepts. In writing “The new museology must educe the concept of universal heritage⁷”, he eclipsed artifact-centric concepts by stating that it was rather the larger contextual natural / cultural environment of these artifacts that was deserving of protection and preservation. Therefore, he continued: “The very concept of the museum covers the entire universe. Thus all is “musealiable”. The museum is the appropriate place to study the relationship of man to the reality of the universe in its totality, and museology is the science of man’s relationship with the reality of the universe.”⁸ In the early dawn of the modern Internet age, André Desvallées had already grasped that expansion of the concept of “heritage” necessarily meant the development and popularization of virtual museums. The contemporary museum database concept has since evolved fully into today’s digital collection concept.

André Desvallées’ able guidance and inspiration helped me follow his philosophical framework through my final two years in France and, in the process, I absorbed the writings and ideas of Continental European museology scholars such as Stransky, Deloche, and Davallon. I thus owe a great debt to André

⁶ DESVALLÉES, André, « Vérités premières de muséographie...et de muséologie », *Scénographe l’art contemporain*, M.N.E.S, 1989, p. 28.

⁷ « [...] la nouvelle muséologie s’est souciee de faire revenir au concept global de patrimoine. ». DESVALLÉES, André, *Vagues. Op. cit.*, p. 21.

⁸ « [...] le concept musée couvre l’univers entier et tout est donc muséaliable, le musée étant le lieu spécifique où l’on peut étudier les relations de l’homme à la réalité de l’univers dans sa totalité, et la muséologie étant la science des relations de l’homme à la réalité de l’univers. », *Ibid.*

Desvallées for my foundational understandings of new museology, the museological traditions of Continental Europe, and European museology scholarship.

Inspiration

André Desvallées' scholarly contemplations on the concept of "heritage" may offer important insight into his later approach to taking the heritage concept beyond its initial European cultural context. On more than one occasion, he asked me how museums and concepts on heritage were viewed in China and the Far East. Questions such as this pushed me to think much more deeply while in Europe on the cultural difference between Europe and Asia, especially East Asia. It was because I had already spent so much time considering this issue that I made it the topic of my doctoral thesis.

After returning to Taiwan in 1996, I began writing my doctoral thesis while working. It was around this time that André Desvallées began considering taking up the chief editorship of a new encyclopedic dictionary of museology. My understanding at the time was that he planned to focus on analyzing and defining terms used in the field of museological research. He had during this period produced several versions of a master list of important museology terms. He placed particular emphasis on establishing the proper equivalent of terms in other languages as well as on explaining the origin and underlying significance of each term, which greatly helped to illuminate and explain subtle interlinguistic differences. André Desvallées further drafted an interpretive brief on each included term in order to elucidate its full meaning. This nascent effort laid the groundwork for the 2011 publishing of *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*⁹. As early as 1995, André Desvallées had published his ideas on *termes muséologiques de base* in *Publics et Musées*¹⁰. This document listed the terms that he thought were at the core of museology studies. Furthermore, this document included a long descriptive treatise that, not unsurprisingly, began with his interpretation of the term "heritage". I recall very clearly the in-depth discussions I shared with André Desvallées on the precise meanings of such Chinese terms as *guji* (historical site), *wenwu* (artifact), *yichan* (heritage), *jianzheng* (witness), and *zhengju* (evidence) as well as the differences among the Japanese terms *bunkazai* (cultural asset), *isan* (heritage), and *shisan* (asset) and their different contexts in usage. Although the results may not have made it into the encyclopedic dictionary, our discussions enhanced

⁹ DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (Eds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin, 2011.

¹⁰ DESVALLÉES, André, « Termes muséologiques de base », *Publics et Musées*, 7, 1995, p. 134-158.

mutual understanding of underlying cultural and thought processes. I certainly have no doubt that he pursued similar discussions and research with others on the contextual foundations of other languages as well! His dedication to the scholarly pursuit of all lines of inquiry prior to forming a conclusion is exceptionally admirable.

As mentioned before, my doctoral thesis addressed the subject of traditional Chinese concepts of cultural heritage. Because I began writing this thesis after returning to Taiwan, my communications with André Desvallées at this time were conducted primarily via e-mail. Today, I continue to pay him regular visits on my trips to France, which I still take almost every year. Our conversations, usually over a meal, tend to focus naturally on work, our respective lives, and academic-research-related developments. We have also occasionally met at ICOFOM annual meetings, like the 2009 meeting in Belgium.

I finished and submitted my doctoral thesis in 2000. For this, I owe a significant debt of gratitude to André Desvallées, not only for his spiritual support and guidance but also, and more importantly, for his gracious willingness to make himself constantly available for academic discussions. My initial thesis concept, which addressed the lack of a museum tradition in traditional Chinese culture, gradually honed in to focus on the Chinese approach to preserving, transmitting, and developing domestic “cultural heritage” in the absence of Western museum concepts as well as on how non-physical cultural heritage was preserved and transmitted in the Chinese cultural context. I further compared and contrasted traditional Chinese artifact-collecting activities and concepts with those of European cultures. Looking back now, I better appreciate how many of the comparisons and analyses in my thesis of the various terms used to describe traditional Chinese concepts of museums and heritage owe to my regular discussions with André Desvallées. Moreover, he fostered and encouraged the empirical approach I adopted, based on my own cultural background and experience, to comb historical Chinese manuscripts in order to identify and evaluate specific differences in the heritage concepts of traditional China and Europe. While finishing up my main thesis, André Desvallées encouraged me to write a summary report, which was subsequently published in *Publics et Musées*, volume 15¹¹. This marked the final stop on the long road to finishing my thesis. After earning my PhD, I retained a strong interest in the comparative differences among China, Japan, and Taiwan, which I sharpened into a focus on the late XIXth century - the period in time when Western museum concepts

¹¹ CHANG, Wan-Chen, « Esquisse d’une histoire du concept chinois de patrimoine », *Publics et Musées*, 15, 1999, p. 81-118.

were first being introduced into the region. A paper I published on this topic in *Museum & Society*, as before, focused on comparing and contrasting intercultural differences and their respective impacts¹². Looking back, André Desvallées has truly been the critical link that has helped me continue to explore and illuminate the impact of culture on the field of museology as well as to taste the diverse brilliance inherent in disparate cultures.

I have further witnessed André Desvallées' increasingly dedicated focus on writing and editing works on museology terminology. His multiyear collaboration with François Mairesse and other scholars culminated in the launch of the now standard museology text, *Key Concepts of Museology*, at the ICOM 2010 General Conference in Shanghai¹³. Its brevity reflects the brilliance of the text in encapsulating the essence of its authors' scholarly insights. As the translator of the Chinese version, I am intimately cognizant of the hard work and difficulties certainly involved in creating *Key Concepts of Museology*. I had many occasions during the translation process to confer with André Desvallées on the meaning of a term or a statement to ensure that the Chinese version remained true to the intent of the original authors. Today, I think that the abundant fruits of André Desvallées' research into museological terminology, covering several hundred pages, may have now exceeded even his own initial expectations. I have no doubt that this long-term research effort will become a universally recognized milestone in the development of international museological studies.

Gratitude

In 2001, I left my museum position of five years to take a position teaching at university. This change in career track has given me a better appreciation of the role teachers have in giving guidance and support to students. Through our growing friendship over the past two decades, André Desvallées has been an invariably kind and supportive mentor. He has been more than generous to me in sharing his compassion and care. While we have known each other now for so many years, our acquaintance always seems as it was at the beginning - fresh and exhilarating. His amiable nature, however, does not detract from the seriousness and passion with which he pursues knowledge. This aspect of André Desvallées' nature provides constant encouragement and inspiration. It reminds me of the

¹² CHANG Wan-Chen, « A cross-cultural perspective on musealization: the museum's reception by China and Japan in the second half of the nineteenth century », *Museum & Society*, 10(1): 2012, p. 15-27.

¹³ DESVALLEES, André. & MAIRESSE, François, *Key Concepts of Museology*, Paris: Armand Colin, 2010.

importance of maintaining academic discipline and of training new generations of exceptional research talent. For me, André Desvallées truly embodies the spirit of the traditional Chinese adage: “Teach more by example than by words”. In closing, I wish to express my gratitude to André Desvallées for his help in my induction into the ICOFOM family. I attended my first ICOFOM meeting in 1997 in Grenoble, and it is with great pleasure that I now participate in today’s ICOFOM conference dedicated in André Desvallées’ honor.

Résumé/Abstract/Resumen

Recollections of a Cross-Cultural Encounter and Mutual Friendship

Wan-Chen Chang

This paper describes how the present author, as a doctoral student in the mid-1990s, not only made the acquaintance of this seminal figure in the museum sector but also came under his kind tutelage. This author has since enjoyed a two-decades-long friendship with Desvallées that remains strong today, and this paper expresses the author's gratitude to Desvallées for his introduction into the ICOFOM family.

Key words : Desvallées, terminology, ATP

Souvenirs d'une rencontre interculturelle et d'une amitié mutuelle

Wan-Chen Chang

Cet article décrit comment l'auteur, en tant que doctorant au milieu des années 1990, a non seulement fait la connaissance d'André Desvallées, personnalité remarquable du secteur des musées, mais a également bénéficié de sa bienveillante tutelle. L'auteur bénéficie toujours de cette amitié depuis deux décennies, et ce document exprime la gratitude de l'auteur pour son introduction dans la « famille ICOFOM ».

Mots clés : Desvallées, terminologie, ATP

Recuerdos de un Encuentro Intercultural y de amistad mutua

Wan-Chen Chang

Este artículo describe como su autora, estudiante de doctorado en la década del 90, no sólo tuvo contacto con esta figura fundamental del mundo de los museos, si no que también llegó a estar bajo su tutela. La autora desde entonces ha disfrutado de dos décadas de amistad con Desvallées que se mantiene incommovible hasta nuestros días, expresando también su gratitud por introducirla a la *familia* ICOFOM.

Palabras clave: Desvallées, Terminología, ATP

Sur les Vagues de la nouvelle muséologie

Hugues de Varine

Directeur de l'ICOM de 1965 à 1974

J'ai connu André Desvallées en 1963, lorsqu'il aidait Georges Henri Rivière et Michelle Richet dans la programmation du futur bâtiment du musée des ATP qui allait être construit au Bois de Boulogne. N'étant pas muséologue et n'ayant jamais travaillé dans les musées de France, je n'ai pas eu à collaborer professionnellement avec lui, mais nous sommes toujours restés amis et nous nous sommes rencontrés très souvent, tant en France qu'à l'étranger.

Je le considère comme le plus ancien et le plus engagé des muséologues français dans l'observation et la promotion de l'innovation muséologique. Disciple de G. H. Rivière, il était professionnellement, dès les années 60, à la pointe de la muséologie et de la muséographie traditionnelles. Lorsqu'il constata les premiers signes d'un mouvement de recherche, d'expérimentation et de création dans le monde des musées, au début des années 70, marqué par la conférence de l'ICOM de 1971 en France, par les premiers écomusées et les balbutiements du musée, puis écomusée du Creusot Montceau, par les échos de la Table-ronde de Santiago, André a compris que quelque chose se passait et il a été passionné, parce que c'est dans son caractère d'être passionné et d'être un veilleur.

Non seulement il a pu ensuite favoriser, à l'Inspection des musées de province, les essais d'invention de nouvelles formes de muséologie et de muséographie, mais encore il s'est investi de façon militante. Il a par exemple essayé, au sein d'un groupe de travail lié au parti socialiste (avant 1981), d'agiter les consciences et de faire s'échanger les pratiques de quelques professionnels « en recherche ». Et je suis sûr qu'il a fait beaucoup d'autres choses que je n'ai pas vues.

Après cette période, André, tout en continuant de suivre activement l'évolution des mentalités et des pratiques en France, a adopté une attitude clairement internationale, en participant à beaucoup d'événements et de rencontres où il représentait, souvent tout seul, ce qu'il y avait de meilleur dans les musées locaux français, en matière d'ouverture et d'innovation

Mais tout cela n'était qu'une approche qui s'est transformée en un projet majeur, celui de *Vagues*. André s'était aperçu de la diversité et de la densité de la recherche muséologique qui se

faisait à l'étranger mais qui était publiée dans diverses langues que ses collègues, peu linguistes comme tous les français, ne pouvaient lire. Il y avait aussi d'ailleurs, la question de l'accès à ces textes éparpillés, à un moment où le centre de documentation de l'ICOM perdait de son accessibilité et de son dynamisme.

C'est ainsi qu'André, soutenu par l'équipe de la MNES, Marie-Odile de Bary et Françoise Wassermann, a entrepris le travail colossal de rassemblement de textes, de traduction, de mise en forme et en pages, de ce livre indispensable qu'est *Vagues*. Cette anthologie de la muséologie internationale, que je crois unique au monde, démontre, à elle toute seule que, derrière le conservatisme assez naturel du monde des musées, existent des mouvements novateurs, voire révolutionnaires, qui aboutissent à des réalisations exceptionnelles, dans des lieux ou dans des pays où on ne les attendrait pas toujours.

Merci André d'avoir eu le courage, la patience, la minutie de cette œuvre. La meilleure preuve de la difficulté de l'entreprise est que personne n'a osé, n'a voulu ou n'a pu, plus de vingt ans après la parution de *Vagues*, préparer et publier un Tome 3 de *Vagues* qui serait pourtant nécessaire, au vu de la littérature récente et des avancées de la muséologie mondiale, en termes d'utilité sociale, d'adaptation aux nouvelles technologies, d'ouverture au développement durable.

Que l'on me permette le vœu qu'André puisse inspirer et guider, même de loin, une telle publication qui poursuivrait son intuition : c'est dans la coopération et la collaboration entre gens de musée et de bonne volonté que le patrimoine peut trouver toute sa place dans le développement de nos territoires et de nos communautés humaines.

Résumé/Abstract/Resumen

Sur les Vagues de la nouvelle muséologie

Hugues de Varine

Evocation, par l'auteur, de sa rencontre avec André Desvallées et du rôle qu'il a joué pour la promotion d'une nouvelle vision de la muséologie, depuis les années 1970. Son anthologie *Vagues*, constitue par ailleurs une contribution majeure pour la nouvelle muséologie.

Mots clés : nouvelle muséologie, Desvallées, Rivière

On the Waves of New Museology

Hugues de Varine

The author remembers his meeting of André Desvallées and the role he played to foster a new vision of museology, starting in the 1970s. André's anthology, *Vagues*, was a major contribution to the understanding and development of *la nouvelle museology* [new museology].

Key Words: French new museology, Desvallées, Rivière

En las Olas (Vagues) de la nueva museología

Hugues de Varine

Evocación por el autor de su encuentro con André Desvallées y del papel que ha desempeñado en la promoción de una nueva visión de la museología, desde los años 70 del siglo pasado. Su antología *Vagues*, es una contribución sin precedentes a la nueva museología.

Palabras clave: nueva museología, Desvallées, Riviere

Un très précieux compagnonnage

Jean-Claude Duclos

Conservateur honoraire, Musée dauphinois

C'était en 1974. Rencontré à plusieurs reprises à propos d'un projet de musée dans le cadre du Parc naturel régional de Camargue, Georges Henri Rivière m'avait recommandé d'aller voir au MNATP (musée national des arts et traditions populaires) comment l'on y concevait les vitrines : « Rencontre Jacques Pasquet et demande-lui de te montrer les dessins qu'il fait pour celles de la galerie culturelle »¹. Après avoir pris rendez-vous et réservé un place dans le train-couchette, car il fallait encore une nuit complète pour aller d'Arles à Paris, je me rendais au MNATP comme je le fis souvent jusqu'au début des années 1980. Nous nous y retrouvions, avec mes amis des parcs naturels régionaux, autour de GHR, du concept d'écomusée et de nos expériences respectives. C'était notre maison-mère, notre repère, notre Mecque. A l'heure dite, je demandai à voir M. Pasquet et vis arriver après un temps d'attente un homme visiblement contrarié qui me dit qu'il ne pouvait pas me recevoir. J'eus beau lui rappeler qu'il avait fixé lui-même le rendez-vous et que je venais de loin mais rien n'y fit. Il avait réfléchi depuis et n'avait pas de temps à me consacrer². Dépité, je retournais visiter la galerie d'étude, toujours aussi impressionné par le raffinement de la présentation et la précision du discours scientifique, puis, rasséréiné, flânais un moment dans la librairie du musée, songeant à ce que j'allais faire de mon séjour parisien. C'est alors qu'un homme, à la chevelure et la barbe impressionnantes, m'aborda et engagea la conversation. Savait-il ce qui venait de m'arriver ? Après lui avoir fait part de l'objectif de ma visite, il m'invita à le suivre dans un petit bureau encombré de piles d'ouvrages et de dossiers, et me fit parler notre projet camarguais. C'était André Desvallées. Qu'il ait pris de son temps pour accueillir le jeune inconnu que j'étais, encore étranger de surcroît au monde des musées, et m'écouter avec attention lui parler de nos intentions, me toucha beaucoup. J'entendais ses conseils, quant aux mérites d'une programmation minutieuse, et n'ai jamais cessé de profiter depuis tant de la grande étendue de ses connaissances sur les musées que de sa réflexion sur un monde où je rêvais d'entrer.

Ce que j'ai toujours beaucoup apprécié et admiré chez lui, c'est la distance qu'il savait prendre avec l'objet de son travail, sans

¹ La galerie culturelle, inaugurée l'année suivante, le 11.06.1975, était alors en chantier.

² J'ai su, plus tard, qu'il luttait pour un statut qui lui était refusé.

pour autant s'en désinvestir, et la bienveillance dont il a toujours témoigné envers ses interlocuteurs, en dépit des coups bas et des tentatives de mises à l'écart. J'identifiais ce recul à la posture du chercheur qu'il n'a jamais cessé d'être, même quand il fut directeur d'établissement, mais j'y percevais aussi la faculté qu'elle lui donnait de résister aux conflits et d'en sortir indemne, au moins apparemment. Même si nos relations furent discontinues au cours de ces quarante dernières années, je le lisais et le retrouvais toujours avec beaucoup de plaisir. Je reviendrai ici sur quelques-unes des réflexions et des rencontres que nous avons partagées, pour le profit que j'en ai retiré. Je le fais avec plaisir, en témoignage d'amitié et de reconnaissance pour celui dont la voix compte dans le monde des musées, tant sur le plan national qu'international, au sein du célèbre ICOFOM notamment, et continuera d'être entendue dans ses publications, au premier rang desquelles, le dictionnaire encyclopédique de muséologie³.

L'œuvre et le document

C'était à Annecy, en 1995, lors d'un colloque où André présidait par chance la séance où j'intervenais⁴. J'y parlais, entre autres, du traitement muséographique des objets et commençais par établir la distinction d'usage entre l'œuvre et le document. Quand j'eus terminé, André me dit : « Un collier sculpté d'ovine n'est donc pas une œuvre, pour toi ? ». Je pense lui avoir répondu, sans avoir eu l'impression de le convaincre, que même s'il est une œuvre, c'est en tant que document que le musée d'ethnographie le montre. Une telle question, qui renvoyait au concept « d'arts et traditions populaires » avec lequel nous avons déjà pris nos distances, aurait demandé un développement que je n'ai pas pu ni su faire sur le moment. En d'autres circonstances, j'aurais aimé prendre le temps de dire ce qu'est l'œuvre d'art pour moi, un tout, une expression fulgurante du monde, messagère d'un questionnement métaphysique, inséparable peut-être, comme Georges Steiner le dit, de l'existence ou de la non-existence de Dieu, une interprétation au sens le plus élevé du mot à laquelle trop d'explications pourraient nuire. Si j'avais pu, j'aurais cité Soulages qui dit, à propos des menhirs du Musée de Rodez, qu'il est possible de les voir « *Comme œuvres d'art, c'est à dire créant à partir de l'émotion originelle une dynamique de l'imaginaire et de la pensée. Ou bien comme documents contribuant aux sciences de l'homme, anthropologie, ethnologie, histoire, sociologie, etc.* »⁵

³ DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, 2011, 723 p.

⁴ « Le patrimoine et la cité - L'esprit des lieux », colloque international, Annecy, 28-30 septembre 1995.

⁵ Cité par DE ROUX Emmanuel, « Le Musée Fenaille rouvre ses portes à la

A chacune de ces deux visions devraient donc correspondre une approche et un traitement muséographiques différents. Dans le cas de l'œuvre, au-delà du minimum requis d'informations, ce sont les conditions de l'émotion qui doivent guider la présentation. Rien ne doit empêcher le miracle qui se produit chaque fois que l'œuvre d'art change notre regard sur le monde. S'agissant d'un fléau, d'un rabot, d'une pièce de costume, d'une turbine ou d'un collier d'ovin par contre, et même si leur vision peut susciter la délectation pour reprendre un mot cher à GHR, la stratégie de monstration est bien évidemment toute autre. Elle devra découler du discours de l'exposition, nourri des fruits de la participation et de connaissances scientifiques rigoureuses, même s'il relève inévitablement d'une réécriture et donc d'une création. Car si l'œuvre peut se suffire à elle-même, le document prendra nécessairement place dans un discours et un cheminement et sera d'autant plus éloquent s'il est restitué, ne serait-ce que par allusions, dans son contexte d'utilisation et de représentations, grâce aux infinies possibilités de la scénographie. Aussi y-aurait-il au moins deux familles de langages muséographiques, celle des musées d'art d'une part, qui tiennent compte de l'œuvre telle que je viens de l'évoquer, et celle des musées de sciences de l'autre, qu'il s'agisse d'anthropologie, d'histoire, de sciences de la nature ou de sciences et techniques, où le document sert le discours de la présentation.

Cette distinction me semblait d'autant plus nécessaire qu'elle devrait correspondre à des compétences et des métiers différents, même s'ils portent le même nom⁶. Elle est d'autant plus importante en France où le musée de beaux-arts demeure un modèle de référence, un standard, une norme à suivre pour tous les musées, empêchant à mon sens ceux qui conservent des « documents » de développer leur spécificité. Dans nos musées d'ethnographie pourtant, dont la fonction est d'offrir à chacun la possibilité de se resituer dans la continuité d'un groupe, d'un temps et d'un espace, jusqu'aux comparaisons qu'offrent l'ethnologie, du local au global, c'est bien dans un langage propre qu'il faut s'exprimer pour être compris du public. Ainsi gagnerait-on en clarté et en efficacité et éviterait-on la confusion des genres. Loin de vouloir opposer la muséographie de l'art à celle des biens non artistiques, il s'agissait de revendiquer la légitimité et la cohérence de deux types distincts d'approches. Certes, des musées d'art utilisent parfois l'œuvre comme un document, témoin d'une école, d'un mouvement ou

sculpture », *Le Monde* du 27.08.02.

⁶ « Nous ne faisons pas le même métier » me dit un jour Serge Lemoine, alors conservateur du Musée de Grenoble, tandis qu'il venait de m'entendre citer Hugues de Varine à propos de l'Ecomusée du Creusot : « Le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants ».

de l'histoire. Et des musées qui ne sont pas d'art, recourent à l'œuvre pour susciter l'ouverture dont elle est seule capable. Dire que les démarches que je viens de distinguer n'en font qu'une et que les compétences, dans l'un et l'autre cas sont interchangeable ne pouvait avoir d'autre effet, j'en étais alors convaincu, d'empêcher les musées d'ethnologie et d'histoire, surtout, de progresser dans leur voie propre, en échappant au moule du musée d'art. Continuer d'y rassembler des documents comme s'il s'agissait d'œuvres, sans souci de leur utilité sociale et de leur exploitation culturelle présente ou à venir, ne ferait qu'accroître des collections déjà coûteuses à gérer et parfois inutiles à terme⁷. Probablement était-ce l'une des raisons de la crise que connaît toujours cette famille de musées.

Je le pensais sincèrement jusqu'à ce que je réalise qu'André Desvallées, ne parlait ni d'œuvre ni de document, à propos des collections de musées, mais d'item, partie d'une même globalité, d'un même « système écologique ». Encore fallait-il savoir les faire parler. Et là, tout dépend du regard qui leur est porté, c'est-à-dire des compétences et du talent de celle ou celui qui le porte. Or, de regards, il n'y en avait pas deux sortes, comme j'avais été conduit à le penser par pragmatisme sans doute, mais une infinité. J'ai longtemps hésité entre ma première opinion et la sienne et me reprends à douter, parfois, lorsque je vois, dans les présentations permanentes du Musée du Quai Branly ou la galerie de la Méditerranée du MuCEM, par exemple, ce que l'on y fait de « l'œuvre d'art ». Celles du Quai Branly amenaient André à préciser sa pensée : « *On ne peut répéter – dit-il – qu'il ne suffit pas d'exposer un item étranger, provenant d'un Autre, pour donner à comprendre l'Autre. Pour dialoguer avec lui, encore faut-il bien connaître son langage. Et ce dernier ne saurait être seulement esthétique* »⁸. Ainsi n'est-ce pas les items qui devraient être identifiés selon l'usage muséographique que l'on en fait, mais les regards. Or le regard qui prétend restituer une culture à travers une sélection de ce qu'elle aurait produit d'artistique ou d'esthétique induit un jugement subjectif pouvant aller, comme ce fut le cas, jusqu'à l'insulte⁹. Mais ce qu'il faut comprendre du point de vue d'André Desvallées, qui préserve l'intégrité du système écologique des objets mais distingue les regards en appelant à les décrypter et les critiquer, c'est qu'il s'agit d'un objectif à atteindre, d'un point de vue militant.

⁷ C'est le cas, pour prendre un exemple, des énormes collections d'aires et de charrues rassemblées dans les musées d'ethnographie, devenues aujourd'hui inutiles, alors que le deuil de la société rurale préindustrielle est consommé et qu'elles n'intéressent plus que quelques très rares spécialistes.

⁸ DESVALLÉES André, *Quai Branly : un miroir aux alouettes – A propos d'ethnographie et d'"arts premiers"*. L'Harmattan, 2007.

⁹ « ... jusqu'où iront les plus puissants de ce monde dans l'arrogance et le viol de nos imaginaires ? » dit Aminata Traoré in « Quai Branly, musée des oubliés ». Libération, tribune du 20.07.06.

MNES et La nouvelle muséologie

Car l'infatigable chercheur qu'il est, capable de mobiliser des sommes inouïes de connaissances, ne serait-ce que pour une définition parfois¹⁰, est aussi un militant dont les combats ont toujours concordé avec ses recherches. Lorsqu'à propos de *la nouvelle muséologie*, André écrit dans l'*Encyclopedia universalis* qu'il s'agit de « *restituer le musée à ceux à qui il aurait toujours dû appartenir et de faire du musée une institution culturelle à la disposition du plus grand nombre* » nous comprenons qu'il défend cette idée. Ses positions sont plus claires encore quand il dit, dans le même texte, que « *lorsque une tradition séculaire de bas tarifs d'entrée est abandonnée, quelles que soient les bonnes raisons de cet abandon, il y a trahison de la mission du musée* ».

Parmi ceux dont j'étais qui ralliaient à Marseille, au début des années 1980, les fondateurs de la MNES (Muséologie nouvelle et expérimentation sociale), Evelyne Lehalle, Chantal Lombard, Marie-Odile de Bary, Alain Nicolas et Pierre Gaudibert, pour ne citer qu'eux, nous furent nombreux à reconnaître dans le texte de l'*Encyclopedia universalis* les principes de la *nouvelle muséologie*. Associant dans une même histoire les apports de ceux qui, d'une rive à l'autre de l'Atlantique, faisaient du groupe social l'acteur principal du musée, et du musée, l'espace d'expression du patrimoine de ce groupe, André Desvallées donnait à nos démarches les bases et la légitimité que nous recherchions. Même s'il eut ses heures de gloire, comme la création du MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie) à Lisbonne en 1986¹¹, puis sa reconnaissance par l'ICOM en tant qu'organisation affiliée, même si André réussit à faire admettre, au sein de la sacro-sainte Direction des musées de France, l'existence des écomusées et, mieux encore – j'en ai bénéficié ! – à aider leurs responsables à accéder à la fonction de conservateur, le combat fut difficile, parfois décourageant et toujours à mener.

Georges Henri Rivière terminait ainsi sa définition de l'écomusée : « *la diversité en est sans limites, tant les données diffèrent d'un échantillon à l'autre* », et l'on ne peut que souscrire au souci qu'il avait de ne pas geler ce concept dans une définition trop précise qu'il voulait évolutive. Quantités de

¹⁰ Je pense notamment à l'article de plus de vingt pages qu'il consacre au mot patrimoine : DESVALLÉES André, « Emergence et cheminements du mot patrimoine ». *Musées et collections publiques de France* n° 208, septembre 1995, p. 6-29.

¹¹ Encore faut-il préciser que cette création eut lieu dans le cadre de l'Institut culturel français de Lisbonne, dirigé alors par... Hugues de Varine.

réalisations qui n’y répondaient pas, même de loin, ont pourtant pris le nom d’écomusée. Certes, d’autres difficultés sont survenues mais cette dévaluation du mot écomusée a nui au concept. Il en fut de même, à mon sens, pour *la nouvelle muséologie* qui même définie par son histoire, comme l’a si généreusement fait André en y associant tous les acteurs, fut très diversement accommodée par la suite. Tout en reconnaissant que le chantier était loin d’être achevé, André Desvallées admettait que « *notre muséologie n’est apparue nouvelle que dans la mesure où la muséologie avait vieilli* » et ajoutait : « *La nouvelle muséologie n’est-elle pas en fait la première, la plus ancienne, la seule, celle qui aurait dû être parce que la seule fidèle au modèle de musée originel – au moins dans sa conception républicaine française –, celle qui mettait au service de tous et non pas seulement au service des seuls amateurs éclairés ?* »¹². Après avoir tenté sans succès, en tant que secrétaire général du MINOM, de 1986 à 1988, de rallier ses membres autour de quelques principes de base, je préférerais revenir à mon « terrain ». Laissant à d’autres plus doués que moi, l’action militante internationale, je préférerais démontrer par la pratique le bien-fondé de ce que nous appelions toujours la *nouvelle muséologie*. Ce que j’ai poursuivi à Grenoble, jusqu’à 2011, dans un contexte, il est vrai, particulièrement favorable.

Jean Blanc

André reconnaissait comme l’une des étapes marquantes de l’histoire de la *nouvelle muséologie*, la réflexion qui eut lieu à Lurs-en-Provence, en octobre 1966, et aboutit, l’année suivante, à la signature du décret interministériel instituant les parcs naturels régionaux. Une vingtaine de territoires avaient été repérés dans lesquels la défense d’un patrimoine naturel *et culturel* allait être conciliée au développement, grâce au concours des habitants. Pressés de mettre en œuvre une telle démarche, nous n’avons pas perçu sur le moment ce qu’elle avait d’utopique. Mais c’est à Lurs, encore, au cours d’un mémorable remue-méninge (diraient nos amis québécois), que Georges Henri Rivière proposait d’associer la création de chaque parc à celle d’un musée de plein-air, avant d’en faire évoluer le concept, au contact de l’ardent partisan de la participation communautaire – Hugues de Varine –, vers celui de l’écomusée. Si ces journées de Lurs sont souvent saluées pour l’interdisciplinarité et la fécondité des échanges qu’elles favorisèrent, on oublie généralement de citer celui qui en fut le concepteur et l’organisateur : Jean Blanc. J’eus la chance de le rencontrer en 1970, lors d’un colloque à Saint-Maximin où sa

¹² DESVALLÉES André, présentation de *Vagues – Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Marie-Odile de Bary et Françoise Wasserman (dir.), Editions W, MNES, mai 1992, tome 1.

définition de l'environnement, en tant que résultat de l'interaction d'un mode de vie sur un milieu de vie, déterminé par le projet de vie d'un groupe, fait de relations et de rythmes offrant à l'individu la sensation d'être, la conscience d'être et la capacité de créer... me fit l'effet d'une révélation. Je rappelais à André que Jean Blanc fut le premier à donner une définition de l'écomusée¹³ et l'invitais, un an après son décès, à la journée que j'organisais en sa mémoire, avec la Maison de la transhumance, le 3 mars 2001. Les deux à trois jours passés chez moi, en Camargue et en Crau, avec Jean-Pierre Laurent et André Desvallées, comptent parmi les bons moments d'amitié et de partage de ma vie. Nous y avons bien sûr parlé de Jean Blanc, du berger et de l'éleveur transhumant qu'il venait d'être quand GHR et Mariel Jean-Brunhes Delamare ont bénéficié de son aide pour préparer l'exposition *Bergers de France*¹⁴. Nous nous souvenions que c'est Serge Antoine, alors Conseiller référendaire à la Cour des Comptes, qui le fait entrer à la DATAR où le Délégué auprès du Premier Ministre pour l'aménagement du territoire, Olivier Guichard, lui donne « carte blanche » pour préparer la création des parcs naturels régionaux. Que c'est lui aussi qui va consulter Roland Barthes, Henri Laborit, Emmanuel Leroy-Ladurie, Bertrand Schwartz ou Isac Chiva pour donner l'une des définitions les plus lumineuses qui soient de l'environnement. C'est encore dans cette seconde moitié des années 1960 que Jean Blanc participe à la conception des écomusées et lance l'idée de les associer à des « laboratoires de terrain » où « *décrypter un environnement dans le temps et l'espace [pour], au-delà, proposer des systèmes de gestion et des exemples vulgarisables* »¹⁵. En 1970, Jean Blanc est nommé expert au Haut Comité de l'Environnement dont les travaux concourent, en 1971, à la création du premier ministère de l'Environnement. Hélas, les rapports prometteurs qui se tissent alors entre l'Environnement et la Culture n'auront pas la suite espérée. Jean Blanc se retire dans son nid d'aigle, à Courbons (Alpes de Haute-Provence) et disparaît en 2000. Une évaluation approfondie de ses travaux et

¹³ Jean Blanc définit l'environnement et l'écomusée en 1971, en vue du colloque de l'ICOM de 1972 "Musée et environnement"). Cf. *ENVIRON* n°2, Revue du Collège d'Ecologie, d'Ethnoécologie et d'Histoire, décembre 1992, Hauts-de-Courbons, 04000 Digne, et la revue *Museum*, "Musée et environnement". Vol. XXV, n° 1/2, 1973, p. 119-120.

¹⁴ Comme en témoigne le catalogue, ce fut, en 1962, réalisée sous la direction de GHR, l'une des très belles et très nourries expositions du MNATP. Voir aussi, BRUNHES DELAMARE Mariel Jean-, *Le berger dans la France des villages – Bergers communs à Saint-Véran en Queyras et à Normée en Champagne*, CNRS, 1970, p. 19. Qui sait encore que les colliers sculptés d'ovins et de caprins, aujourd'hui si mal présentés et enseignés dans la galerie de la Méditerranée du MuCEM, ont été collectés par Jean Blanc, grâce au formidable réseau d'amitiés et de complicités professionnelles qu'il avait créé au sein du monde pastoral ?

¹⁵ L'on dit alors que les PNR seront des « laboratoires d'aménagement fin du territoire » où les solutions qui y seront expérimentés pourront être étendues à l'ensemble du pays, jusqu'à disparaître le jour où l'ensemble du territoire national sera géré comme un PNR !

de ses apports reste à faire. Mais la personnalité qui nous a le plus rapprochés, André et moi, est sans aucun doute Georges Henri Rivière.

GHR et depuis

« *C'est avec Rivière que j'ai appris mon métier de muséographe. Et cela m'a conduit plus tard à la muséologie* » dit-il¹⁶. Nul n'a connu et travaillé aussi longtemps avec Rivière qu'André Desvallées. J'aurai aussi tout appris de la muséographie avec lui mais par intermittences, au cours de la conception, de la réalisation et du lancement du musée camarguais, surtout, entre 1972 et 1981¹⁷. Et pourtant, lorsque en 2010, l'attaché culturel de l'Ambassade du Brésil demande à André, suite à la suggestion de Frédéric Mitterrand, alors ministre de la Culture et de la Communication, d'évoquer la personnalité et l'œuvre de Rivière, André me fait appel. J'étais fier et touché de mettre en commun ce que nous connaissions du maître¹⁸, d'autant qu'André fut l'un des rares à le défendre et que nous sommes devenus rares à le faire.

Inventant encore un nouveau mot, qui avec expôt et expographie font désormais partie du langage de notre métier, celui d'expologie, André a donné une analyse très éclairante de celle de GHR¹⁹. Sa lecture suffit pour constater qu'un tel degré d'élaboration aura rarement été égalé et certainement pas dépassé depuis, en muséographie. Il la donne en 2003, lors du dernier grand colloque qui eut lieu au MNATP, avant sa fermeture définitive, en 2005. Ceux qui conclurent trop vite à « la chute de la maison Rivière »²⁰ et à l'échec des écomusées n'auront pas pris la mesure de l'adéquation qu'a su trouver GHR entre la société de son temps et le musée. Je me suis demandé pour ma part comment il avait pu d'une part, consacrer l'essentiel de sa vie à la création d'un musée qui, bien que mondialement encensé à son ouverture, était privé de toute capacité d'évolution, et d'autre part, dès qu'il fut mis à la retraite, à l'étude d'un concept de musée qui relevait de l'utopie révolutionnaire. J'ai tenté d'expliquer ce paradoxe en voyant comment quelques-uns des traits de sa personnalité avaient

¹⁶ DEBARY Octave, *Un entretien avec André Desvallées*. In *Publics & Musées* n° 17-18, p. 232-240.

¹⁷ Il obtint le prix européen du musée de l'année en 1979, à la grande satisfaction de GHR. Si nos échanges furent moins fréquents à partir de 1981, je suis toutefois resté en contact avec lui jusqu'à sa mort à Louveciennes, en 1985.

¹⁸ « *Si tu m'appelles maître –disait GHR- je vais t'appeler décimètre* ».

¹⁹ DESVALLÉES André, *L'expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques. La question du contexte*. In Du folklore à l'ethnologie, Jacqueline Christophe et Denis-Michel Boëll (dir.), Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2009, pp. 276-291.

²⁰ Tel est le titre d'un article que signe Emmanuel de Roux dans *Le Monde*, au début des années 2000.

interféré avec les contraintes de l'histoire²¹. Ainsi qu'André le cite, Duncan F. Cameron rappelait « *qu'en tant qu'institution, le musée est par définition un produit de l'évolution sociale* »²². Rivière a su mettre cette vérité en application. Ce n'est donc pas lui qu'il faut mettre en accusation mais ceux qui, lui succédant, n'ont pas réussi à en faire autant.

Appelés à parler des apports de l'écomusée et de GHR, nous sommes souvent interrogés sur leur « échec ». Octave Debary ne manque pas d'y revenir dans son entretien avec André, et voici ce qu'il lui répond : « *Je ne pense pas que l'idée soit ni mauvaise, ni désuète. Il y aura toujours des gens qui voudront faire participer la population, il y aura toujours des collections à constituer et à montrer. Le patrimoine se crée tous les jours. Je crois toujours en une culture pour tous, une culture gratuite, désintéressée.* » André conçoit que des hauts et des bas continueront de se succéder et qu'il y aura des moments qui seront favorables à l'humanisme et la générosité et d'autres moins. La période difficile que nous traversons autant que le souci de ne rien perdre des acquis du savoir muséologique, l'auront certainement incité au terme d'une vie bien remplie, à en préserver la quintessence. C'est ce qu'il a fait, avec l'aide des meilleurs spécialistes, dans le dictionnaire encyclopédique dont il a dirigé la réalisation avec François Mairesse. Quoi qu'il arrive, cher André, les générations de gens de musées qui viennent n'auront rien perdu des connaissances et des expériences que tu n'auras jamais cessé de rassembler à travers le monde, d'analyser, de synthétiser et parfois même de théoriser. Grand, très grand merci pour ce précieux dictionnaire, autant que pour ton amitié.

²¹ DUCLOS Jean-Claude, *Depuis Rivière...*, in *Mémoire, patrimoine et musées, Le Monde alpin et rhodanien* n° 1-4, Grenoble, 2005, p. 139-150.

²² DESVALLÉES André, présentation de *Vagues*, t.1, *op. cit.*

Résumé/Abstract/Resumen

Un très précieux compagnonnage

Jean-Claude Duclos

L'auteur évoque sa rencontre avec André Desvallées, sa bienveillance, mais aussi son approche particulièrement fine de l'objet/œuvre/document. Le rôle joué par André Desvallées pour la nouvelle muséologie fut particulièrement important – l'auteur évoque également la figure de Jean Blanc, qui participa activement aux premiers chantiers de cette révolution muséale.

Mots clés : Rivière, Desvallées, nouvelle muséologie, Blanc, musées de société

A very precious companion

Jean-Claude Duclos

The author recalls his meeting with André Desvallées, his benevolence and kindness, and also his particularly keen approach to understanding the object/work/document. The role André played in new museology was particularly important – the author also calls to mind Jean Blanc, who participated actively in the initial construction of this museum revolution.

Key Words: Rivière, Desvallées, French new museology, Blanc, community museums

Un compañero inapreciable

Jean-Claude Duclos

El autor recuerda su encuentro con André Desvallées, su benevolencia, pero también su abordaje particularmente delicado con el objeto/obra/documento. El rol jugado por André Desvallées en la nueva museología fue particularmente importante –el autor evoca igualmente la figura de Jean Blanc, que participó activamente en los primeros de intentos de esta revolución museal.

Palabras clave: Riviere, Desvallées, nueva museología, Blanc, Museos de sociedad

Des papiers qui bordent nos existences

Octave Debary

Université Paris Descartes, Laboratoire du LAHIC (EHESS-CNRS)

Lorsque je débutais (il y a quelques années) mon travail de thèse, un essai d'anthropologie du musée appliqué à l'histoire de l'écomusée du Creusot¹, le grand monsieur de l'ethnologie de la France, Isac Chiva, m'a tout de suite dit d'aller rencontrer André Desvallées. Ce dernier venait d'écrire un article de synthèse sur la notion de patrimoine, encore inégalé aujourd'hui².

Je découvre alors un homme d'histoire et de parole, quelqu'un qui aime les mots, qui aime (beaucoup) parler. Je rencontre un homme de passion, d'engagement et de transmission. Tous ces attributs ne me viennent pas seulement pour décrire une belle personne, ils sont pour moi constitutifs de l'expérience de recherche que je mène sur le monde des musées depuis presque 20 ans. Cherchant à comprendre comment on peut parler de l'histoire des hommes à travers celle des objets, transformer des peines et des joies en *objet* d'histoire. Cette recherche est aussi celle d'André Desvallées, de ses espoirs comme de ses déceptions. Cette recherche, il l'incarne à travers un parcours, une vie vouée aux musées. C'est sur ce terrain que j'ai appris.

Une passion

La passion Rivière. André Desvallées constitue pour ma génération (qui n'a pas connu Rivière), un trait d'union avec « l'homme-orchestre de la muséologie du XXème siècle »³. En accompagnant Rivière dans ses projets dès 1959, jusqu'à l'ouverture du Musée National des Arts et Traditions Populaires (ATP) et ensuite dans l'aventure des écomusées, il partage la route d'une muséologie qui ambitionne d'être citoyenne. Tel est, dans les années 1930, le contexte de la réorganisation de l'ancien Musée d'ethnographie du Trocadéro, portée par Paul Rivet et Georges Henri Rivière⁴. La préfiguration du futur

¹ DEBARY Octave, *La fin du Creusot ou l'art d'accueillir les restes*, Paris, CTHS, 2002. Travail débuté en 1996, année de ma rencontre avec André Desvallées.

² DESVALLÉES André, « Emergence et cheminements du mot patrimoine », *Musées et collections publiques de France*, 208, 1995, pp. 6-29.

³ « Georges Henri Rivière, Homme-orchestre des musées du XXème siècle », Un portrait parlé par Eveline Schlumberger, *Connaissance des arts*, 274, 1974, p. 100-107. CHIVA Isac, « Georges Henri Rivière : un demi siècle d'ethnologie de la France », *Terrain*, 5, 1985, pp. 76-83, 1985.

⁴ RIVET Paul et RIVIÈRE Georges Henri, « La réorganisation du Musée d'ethnographie

Musée de l'Homme et celle d'un musée de folklore national (finalement séparés⁵) est indissociable d'une vision politique. Comme l'explique Jean Jamin, il s'agit de faire « du musée de l'Homme, non seulement un laboratoire et un observatoire des cultures opprimées, qu'elles soient exotiques ou populaires, colonisées à l'extérieur ou colonisées à l'intérieur, mais aussi un établissement d'éducation populaire, un « bastion » de l'antiracisme »⁶.

Rivière pense que le volet consacré au folklore dans ce musée, futur musée des « arts et traditions populaires » (MNATP), représente une richesse *pour tous*. En préservant (dans un musée) tout en étudiant (dans un laboratoire) ces arts et traditions populaires, on se donne les moyens d'instruire leurs dépositaires et ceux qui les rejettent. Ce musée-laboratoire participe à une volonté de dépasser les différences de classes : « Il en résultera une production assainie dans un monde qui ne sera plus scindé en couches instruites et couches populaires et où les hommes, enfin, auront retrouvé leur dignité. On pourra parler de cultures réellement collectives » proclame Rivière en 1936⁷. Réunir les différentes cultures régionales en un lieu unique, dans un musée de synthèse, participe à ce travail d'unité sociale et nationale⁸.

S'engager

S'engager à faire des musées au service des gens. Voilà la conscience citoyenne et politique qui accompagne la naissance du musée d'ethnographie au XXème siècle et dont André Desvallées continue de porter l'espoir, en particulier dans les années 1980. Il est l'un des principaux fédérateurs du rassemblement des acteurs et des penseurs politiques autour du

du Trocadéro », *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, 1, 1931, p. 3-11.

⁵Le Musée de l'Homme, voué aux cultures extra-occidentales, ouvre à Paris en 1937, ses collections se trouvent aujourd'hui au Musée du Quai Branly (2005). Le Musée consacré à la France, qui deviendra le Musée national des Arts et Traditions Populaires (1972/1975), est aujourd'hui fermé. Ses collections sont désormais au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM, Marseille) ouvert en 2013.

⁶JAMIN Jean, in *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, pp. 114-115. Comme le souligne Pascal Ory : « Bien qu'il ne fut pas lui-même adhérent d'un parti politique, Rivière peut-être considéré comme un exemple de "militant culturel" du Front populaire, et pas seulement parce que sa présence aux côtés de Paul Rivet, premier élu "front-populaire" (second tour des élections municipales de 1935, quartier du Museum) le plaçait, comme par nécessité, au premier rang du mouvement de "popularisation" de la culture » (*Ibid.*, p. 59).

⁷RIVIÈRE Georges Henri, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur Musée français des arts et traditions populaires », *Revue de folklore français et de folklore colonial*, 1936, 3, p. 14.

⁸Plus tard, Rivière dans un courrier adressé à Isac Chiva le 25 novembre 1982, dira la « haine » qu'il voue au nom de « traditions ». Bien plus que de simples « traditions », le populaire des régions de France est pour Rivière une culture à part entière. Il lui préfère ainsi le terme de « Musée des pays de France ». Il donnera comme titre à ses études sur les arts populaires celui d'*Arts populaires des pays de France* (G-H Rivière et A. Desvallées, Paris, Cuénot, 1975).

groupe *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (créé en 1982). La publication de deux volumes d'anthologie témoigne de ces ambitions⁹. A cette même époque, cet espoir se place dans les écomusées. « Ces musées pas comme les autres » marquent un tournant dans la promotion d'une muséographie participative. Comme il l'explique, il s'agit à travers toutes ces tendances, « d'abolir la distance entre le musée et le public », « ce qui est au centre de tout ce mouvement, c'est la relation au visiteur, comment on s'adresse à lui et aussi quelle est l'utilité du musée, des expositions, dans un contexte social et culturel donné. Ce qui est privilégié n'est ni la conservation de l'objet, ni sa mise en espace mais la traduction de l'homme à un environnement. L'écomusée qui a été la traduction la plus exemplaire de tout ce mouvement, modifie fondamentalement la notion de public et celle de ses rapports au patrimoine. Ces idées ne sont pas nouvelles mais elles restent révolutionnaires »¹⁰. En 1981, dans le cadre de l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, André Desvallées fait adopter un texte reconnaissant aux écomusées les mêmes droits qu'aux musées traditionnels¹¹. Ces musées ouvrent un horizon muséal qui déplace les barrières sociales d'une culture officielle dominante. Dès 1974, Rivière affirme : « je crois aux écomusées parce que ce sont ceux où l'on peut le mieux échapper à la « tyrannie des chefs-d'œuvre » »¹². Ces musées participatifs cherchent à concilier la (re)connaissance de cultures oubliées (celle du monde ouvrier ou industriel par exemple) avec une prise de parole directe des acteurs eux-mêmes. Déhiérarchiser le patrimoine en donnant la parole aux oubliés de l'histoire, voilà ce qui anime le projet écomuséal et qui en fait sa richesse. Le vieux rêve d'un musée révolutionnaire et démocratique réapparaît à travers l'idée de l'abolition de la séparation entre le visiteur et l'institution muséale : « l'écomusée est à vous », proclame Hugues de Varine, « Ecomuseum it's you ! » titre un journal canadien¹³.

Transmission

Je ne connais qu'un André Desvallées, celui dévoué à l'histoire tout autant qu'à sa transmission, à son passage. Un conteur d'histoires qui sait jouer des échelles et montrer comment la

⁹ *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Tome 1. Textes réunis par André Desvallées, Mâcon, W-Mnes, 1992 et Tome 2. Textes réunis par A. Desvallées, F. Wasseman et M-O De Bary, 1994.

¹⁰ DESVALLÉES André, « Le droit à l'existence pour des musées différents : et si on reparlait de la muséologie? », Entretien avec André Desvallées, *Publics et Musées*, 3, 1993, sous la direction de Joëlle Le Marec, p.138.

¹¹ Voir à ce sujet, l'entretien d'André DESVALLÉES et d'Octave DEBARY, *Publics et Musées*. 17-18, 2000. « L'écomusée : rêve ou réalité », sous la direction de André Desvallées, pp. 232-240.

¹² RIVIÈRE Georges Henri, *Loc. Cit*, 1974, p. 106.

¹³ VARINE Hugues de, *L'initiative communautaire*, Mâcon, W-Mnes, 1991 et VALLEYS Cowichan-Chamainus, *Ecomuseum Society*, « What's an Ecomuseum ? », 1985, 4p.

grande histoire des musées s'est construite aussi à partir de la petite, à partir des gens, de leurs (grandes) idées comme de leurs (petites) faiblesses. Il évoque l'histoire des musées comme celle d'une recherche. La recherche d'un musée qui ne renonce pas à son utopie ; savoir mettre au centre de son propos la dimension humaine de l'histoire à partir d'objets. Mais comment faire entrer l'histoire et la vie dans un musée ? Ces musées que l'on compare si souvent à des cimetières d'objets à qui l'on vient rendre un dernier hommage. Ultime souvenir marquant la séparation entre les vivants, visiteurs de l'histoire, et les morts, reliques exposées.

Le paradoxe muséal tient à l'idée que l'on conserve ce qui n'est plus présent, mais qui est encore là, l'objet comme reste, un reste dont la valeur d'usage est désormais impossible¹⁴. Demeure le signe. L'objet de musée, le « sémiophore », dit Pomian, représente « le passage du visible à l'invisible »¹⁵. Derrière leur vitrine, la scie cesse de couper, le violon de jouer, le masque de danser... ils cessent d'être. Alors comment représenter ce qui n'est plus ? Comment leur redonner une nouvelle vie au musée ? Face à ces questions, de nombreux espoirs sont déçus. André Desvallées m'expliqua sa peine le jour de l'inauguration des musées des ATP lorsqu'une visiteuse – heureuse – s'exclama : « Quelles magnifiques natures mortes ! ». Engagement trahi, lorsque Rivière face aux dérives des écomusées dit de l'un d'entre eux qu'il est devenu une « escroquerie ». Prélude à leur reprise en main et à une institutionnalisation synonyme de leur transformation en musée – comme les autres. Face à cette histoire tourmentée des musées, André Desvallées garde la force et la vivacité (la foi) qui animent les vrais chercheurs, toujours tournés vers l'engagement, quoi qu'il arrive.

En 1997, au moment de son départ en retraite, le conservateur général honoraire du patrimoine ne peut partir sans rien laisser. Il offre d'abord au musée des ATP, la collection de mobilier de ses parents, une salle à manger et une chambre à coucher. Des biens modestes, « sans grande qualité, classe ouvrière des années 1930, le style des *Galleries Barbès* », dit-il. Plus tard, entre 2002 et 2005, il propose au musée une autre collection, plus embarrassante. A l'occasion de nombreux passages, il dépose par centaines des objets personnels, témoins de la vie quotidienne de sa famille, tous accumulés et conservés essentiellement entre 1960 et 2000. Restes ethnographiques en tout genre, une collection de 1500 pièces constituée d'emballages : papiers de saucissons (d'Auvergne), boîtes de camembert (de Normandie), flacons de shampoing, barils de lessive, sacs plastiques

¹⁴ HOLLIER Denis, *Les Dépossédés*, Paris, Minuit, 1993, voir en particulier « La valeur d'usage de l'impossible », pp. 153-178.

¹⁵ POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 42.

rapportés des quatre coins du monde... un inventaire autobiographique composé d'objets vides, de restes, de déchets ? Dans ses conseils pour la collecte des objets ethnographiques, Marcel Mauss en avait fait une règle heuristique. Il invitait les ethnographes à collecter les objets déçus, tous révélateurs de la richesse d'un temps quotidien, ordinaire, marqué d'histoires. On peut regarder une société à partir de ce qu'elle dévalorise et rejette, s'attacher davantage à «une boîte de conserve qu'à son bijou le plus somptueux » ; « en fouillant un tas d'ordures, on peut comprendre toute la vie d'une société »¹⁶.

Comment traiter cette mémoire et conserver l'ensemble de ces restes promis aux poubelles de l'histoire ? Bénédicte Rolland-Villemot défend la valeur de la donation en 2005 et la fait passer devant la commission pour permettre son entrée aux collections du musée des ATP¹⁷. L'importance de la conservation de ces pièces, initialement vouées à être détruites ou recyclées, se trouve justifiée parce qu'elles racontent une société qui ne veut pas les garder. Objets vidés de leur contenu, sans valeur marchande, ni valeur d'usage, ils terminent dans un des plus hauts lieux de la culture, le musée. Musée du peu, du sans importance, de l'ordinaire, qui documente le quotidien, voilà ce que vise ce geste de donation, cette auto-documentation faite à partir du minimalisme des choses. Se défaire et garder les enveloppes, ce qui porte les archives de nos existences. Cette collection rappelle autant la dérision du détail (comment réussir à conserver autant d'emballages, des contenants, autrement dit des choses sans contenus ?), qu'un sens infime de la biographie, proche de la performance. Projet dont Christian Boltanski en 1969 est l'auteur, dans une œuvre qu'il considère être l'esprit de l'ensemble de son travail : *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. L'artiste tente de reconstituer la totalité des moments vécus de sa jeunesse, de ses six premières années, 1944-1950 : « J'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour

¹⁶ *Instructions sommaires pour les collections d'objets ethnographiques*, (Brochure rédigée à partir des cours de Marcel Mauss à l'Institut d'Ethnologie), Paris, Musée d'ethnologie du Trocadéro, Mission Dakar-Djibouti, 1931, pp. 8-9. Comme le souligne William Rathje, « ce que les gens ont possédé -puis jeté- parle avec plus d'éloquence, d'information et de véricité de leur vie qu'ils ne le feraient eux-mêmes », William Rathje and Cullen Murphy, *Rubbish! The Archeology of Garbage*, Tucson, University of Arizona Press, (1992), 2001, p. 54.

¹⁷ Je dois cette information à Bénédicte Rolland-Villemot, que je remercie. Aujourd'hui ces objets se trouvent au Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM à Marseille, autrement dit, dans les réserves du Musée. Précédemment, André Desvallées a effectué une donation au musée du Bocage Normand, la ferme de Bois-Jugan, à Saint-Lo, dont Hubert Godefroy est le conservateur. Depuis, 1982, il a été partie prenante dans sa construction : « J'ai donné à ce musée un grand nombre d'objets de culture matérielle paysanne afin de compléter certains vides. Ce don compte autant que celui des ATP en volume » (A. Desvallées). Il a donné également quelques objets au Musée de Normandie, à Caen.

de nous, voilà mon but »¹⁸. Cette fièvre de la documentation et de l'archive personnelle, exprime sa volonté d'être le témoin total de sa propre histoire, être le témoin de sa propre vie. Pouvoir se souvenir et se documenter dans les moindres détails, projet dont l'impossibilité, « la vie impossible de Christian Boltanski » (œuvre de 1968), dit la démesure. Une démesure qui fait aussi écho à l'impossibilité autant d'un souvenir total que d'une totale disparition. Il y a des restes et ce qui persiste à être permet d'être repris, transmis. Dans cette démarche qui invite à la mise en mémoire de l'histoire, on défie la finitude et on se tourne vers la transmission, même de ce qui manque – à toute collection.

L'objet comme reste, ce qui reste du passé et ce qui lui reste à devenir. N'est-ce pas là l'objet que collectionnent tous les musées ? Collectionner ces restes qui nous permettent de penser le temps qui passe. Pour autant, le musée refuse d'officialiser ce rite, on conserve seulement pour transmettre, oubliant le travail de débarras (premier déni), et pour toujours, refusant la finitude (second déni). Mais les musées sont pleins de rebuts et d'emballages en tout genre. Dans mes échanges avec Denis Chevallier sur le sujet¹⁹, l'importance des emballages se trouve attestée par la recherche que ce dernier a entreprise sur la place des restes dans le Musée. Une visite sur la base de donnée du MuCEM permet de constater le nombre d'occurrences, au sein du million d'objets du Musée, des mots suivant : 1618 « emballages », 220 « chiffons », 431 « boîtes de conserve », 533 « sacs plastique », 14 088 « boîtes », 156 « poubelles »... L'emballage – seul, vide – est à la fois signe de présence, de ce qui reste de l'histoire, et d'absence, de ce qui n'est plus là. L'emballage est ce qui protège une histoire en réserve. Un art d'emballer l'histoire dont Christo se fera le plus grand signataire, ficelant les monuments et dévoilant leur présence en confisquant leur visibilité. L'histoire sera montrée aussi à partir de ce qui n'est pas visible. Retour à « l'invisible » de Pomian. La monumentalité comme l'objet de musée représente aussi cette perte.

Je me souviens d'un autre reste, d'un autre emballage, celui d'un petit papier qui a accompagné de nombreux moments partagés avec André Desvallées. A la suite des cours de muséologie qu'il donnait à l'Ecole du Louvre (1995-1999), nous nous retrouvions souvent pour déjeuner. Au moment du café, il ouvrait le papier qui renfermait le sucre avant de le laisser tomber dans sa tasse. Il pliait ensuite délicatement le papier – tout en continuant de parler – et le rangeait dans la poche de sa veste. Je regardais

¹⁸ Texte de 1969 reproduit dans BOLTANSKI Christian, « Monumenta 2010 », *Art Press*, 2009, p.52.

¹⁹ Echanges à l'occasion du séminaire que nous coorganisons au MuCEM avec le groupe ODOOR/ADEME et intitulé « Requalifier les restes : de la poubelle au musée » (Marseille, 2013-2014).

silencieusement sans comprendre l'opération se répéter chaque fois, interpellé par l'attention qu'il donnait à ces petits papiers. Des années plus tard, j'ai demandé à Bénédicte Rolland-Villemot si dans la donation d'André Desvallées au Musée des ATP figuraient ses emballages de sucre. « Aucun » dit-elle ! J'aurais trouvé une raison supplémentaire pour venir les voir derrière la vitrine d'un musée d'ethnographie, je trouve là un autre prétexte pour continuer de penser au musée rêvé d'André.

Résumé/Abstract/Resumen

Des papiers qui bordent nos existences

Octave Debary

L'auteur évoque les relations entre André Desvallées et Georges Henri Rivière ainsi que le rôle de Desvallées dans la nouvelle muséologie. La transmission apparaît également au cœur de son œuvre, tant par l'écrit que par ses relations avec les plus jeunes générations. Enfin, l'auteur évoque la donation, par André Desvallées, de plusieurs collections d'objets de la vie quotidienne (salle à manger, emballages) au musée des Arts et Traditions populaires puis au MuCEM.

Mots clés : Desvallées, donation, ATP, Creusot, nouvelle muséologie

Those papers that define our existence

Octave Debary

The author recounts the relations between André Desvallées and Georges Henri Rivière as well as the role of Desvallées in *la nouvelle muséologie*. Transmitting knowledge and perceptions are at the heart of his work, as much in his writing as in his relations with younger generations. Finally the author tells us about the donation André made of several collections of objects from daily life (in the dining room, objects used in packaging) to the Museum of Folk Arts and traditions, and then to the Museum of European and Mediterranean Civilisations.

Key Words: Desvallées, donation, ATP, Creusot, French new museology

Los artículos que definen nuestra existencia

Octave Debary

El autor se refiere a las relaciones entre André Desvallées y Georges Henri Rivière y al rol de Desvallées en la nueva museología. La transmisión aparece igualmente en el centro de su obra, tanto por sus escritos como por sus relaciones con las jóvenes generaciones. Finalmente el autor recuerda la donación hecha por André Desvallées de muchas colecciones de objetos de la vida cotidiana (del comedor o para embalaje) al Museo de Artes y Tradiciones populares y al MuCEM.

Palabras clave: Desvallées, donación, ATP, Creusot, nueva museología

La complicité et la passion pour les publics

Elisabeth Caillet

Expert en médiation culturelle

Je ne sais plus quand j'ai connu André Desvallées, tant il fait partie de mon horizon de références, tant ses textes ont contribué à ma formation intellectuelle. Il me semble que nos chemins se sont continuellement croisés, tant nous avons fréquenté les mêmes personnes, les mêmes espoirs, cherché dans les mêmes directions ce qui pouvait contribuer à ouvrir les musées à tous les publics. C'est sa conception profondément politique de l'action culturelle qui m'a conduite à dialoguer avec lui, de plus en plus au fur et à mesure que je le connaissais mieux. J'appris qu'il fut un militant de la première heure de la transformation des musées où il était venu par accident, comme j'y vins moi-même, dans la suite des grandes transformations issues des débats de mai 68. Quand j'arrivais au milieu des années 80 dans ce milieu si particulier, je lus avec passion les textes de la MNES, du MINOM. Je découvris André grâce à Evelyne Lehalle et pus avec lui comprendre les enjeux de ce qui devenait la muséologie. J'y retrouvais ce qui m'avait passionnée dans le monde de la formation des adultes qui avait été mon métier durant quelques années : la volonté de faire participer les apprenants à leur propre formation. N'était-ce pas cela que poursuivait André quand il tentait la synthèse entre G.H.Rivière et Hugues de Varine d'un côté et les injonctions d'une inspection des musées encore adossée à la volonté de « conserver » ? Car André est un conservateur étrange. Il avait fait reconnaître, alors qu'il était à l'Inspection, les écomusées comme de véritables musées, pensant que progressivement ce qu'il posait à travers ces nouvelles institutions, allait déteindre sur les autres musées. Ce qu'il tentait pour les musées et les populations des territoires dans lesquels ils s'implantaient j'essayais de le penser pour tous les musées, mais d'une façon décalée, pour les nouveaux services des publics que nous avions à mettre en place à la Direction des Musées de France. C'est ainsi que je trouvais chez André une grande complicité pour assoir la fonction de médiation culturelle qui fut mon combat et qu'il me poussa à développer.

Mais André nous donna une autre leçon, celle de la passion de laisser des traces des combats menés, de la mémoire clarificatrice du passé pour mieux saisir l'avenir. J'admire sa volonté de recueillir les témoignages de ceux dont il juge l'apport essentiel pour forcer à réfléchir le présent : son travail sur G.H. Rivière, ses articles nombreux sur l'écomuséologie, sa

participation au *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* sont autant d'efforts tant pour clarifier les concepts que pour stabiliser les définitions et permettre d'éclairer les débats les plus concrets, ceux qu'il vécut lorsque chaque projet de musée auquel il participait se mettait en route. Il sait avec pertinence nouer le plus théorique au plus pragmatique et c'est bien en cela qu'il constitua une référence pour mes propres travaux. Car cela est indispensable pour ceux qui veulent former de jeunes professionnels, travail qu'il effectua et effectue encore dans ses si nombreuses interventions. C'est aussi par cette ambition qu'il accepta de contribuer à la création de la revue *Publics et Musées* dont il assura en particulier une rubrique parfaitement originale, et pour laquelle il est irremplaçable, de critique d'expositions.

A chaque fois que j'écris écomusée, expôt, expographie, dossier d'œuvre, artefact, muséographie/muséologie, patrimoine, participation... je pense à André et à sa mèche en bataille, arpentant les couloirs feutrés de la DMF, l'œil noir et la main tendue, près à s'asseoir pour discuter encore et encore d'un problème, d'une orientation qu'il juge dangereuse dans une situation qu'il explore à fond, d'une idée qu'il tente d'incarner, d'un rappel historique qui nous permettrait de mieux comprendre ce qui se passe. Car André est un homme qui sait se scandaliser : il a vu avec anxiété disparaître les grands musées d'ethnographie parisiens, nationaux, les ATP, le MAAO et le Musée de l'Homme. Il a alors cherché à crier le danger de ces disparitions et j'ai alors collaboré avec lui pour lui permettre d'écrire ce livre passionnant qu'il a intitulé *Quai Branly : un miroir aux alouettes ?*, et qui porte sur ce qui arrive alors, à ce tournant du dernier siècle, à l'ethnographie. Ce qui l'intéresse alors ce n'est pas la disparition de tels musées, mais le fait qu'il y voit une trahison de tout ce qui l'a animé tout au long de sa vie, la reconnaissance de la diversité des cultures et le nivellement produit par un regard esthétisant des objets quotidiens ou sacrés. Il voit dans le nouveau musée du Quai Branly l'affirmation de ceux qui ont fait le musée et non pas la possibilité d'accéder à une véritable parole de l'autre. Où il juge mensongère l'affirmation posée par le MQB de dialoguer avec les cultures¹. Mais sa critique n'est comme toujours pas fermée ; elle ouvre sur des hypothèses de transformations : ne plus stériliser les objets exposés mais leur rendre leurs multiples significations. Ce foisonnement, cette richesse du regard ethnographique, il les pose comme ne devant pas disparaître au profit d'une culture de masse passive ou d'un

¹ « Il y a quarante ans,... quittant l'aile Paris du Palais de Chaillot où tentait d'exister le Musée national des Arts et traditions populaires, enfant du Musée de l'Homme, abrité dans l'autre aile, l'aile Passy, depuis 1936, il m'arrivait de traverser la Seine, entre midi et deux heures, pour aller déjeuner, Quai Branly, à la cantine du ministère des Affaires économiques. J'étais alors loin d'imaginer que se dresserait un jour au même endroit le tombeau français de l'ethnologie. »

marché des « arts premiers » aux goûts de spéculation. Et nous avons ensemble ri tristement en constatant qu'en traversant la Seine les objets d'ethnographie du musée de l'Homme étaient devenus des objets d'art...

Oui, André, tu as raison ; et comme toi « je crois toujours en une culture pour tous et en une culture gratuite – désintéressée »². Nos utopies ne peuvent pas mourir.

² *L'écomusée : rêve ou réalité*, Publics et musées, n°17-18, p.238, 2000.

Résumé/Abstract/Resumen

La complicité et la passion pour les publics

Elisabeth Caillet

Hommage au rôle d'André Desvallées au sein du courant de la nouvelle muséologie et notamment de ses positions en faveur de l'ouverture aux publics.

Mots clés : Desvallées, nouvelle muséologie, MNES, médiation, publics

André Desvallées and the public: both complicity and passion

Elisabeth Caillet

The author pays tribute to André Desvallées for his work at the heart of *la nouvelle muséologie* and for his stance in favour of a much broader opening and outreach to the public.

Key words: Desvallées, French new museology, MNES, mediation, publics

La complicidad y la pasión por los públicos

Elisabeth Caillet

Homenaje al rol de André Desvallées en el seno de la corriente de la nueva museología y especialmente su posición a favor de la apertura a los públicos
Palabras clave: Desvallées, nueva museología, donación, ATP, MNES, mediación, públicos

André Desvallées, un engagement constant pour la culture technique et industrielle

Dominique Ferriot

Professeure des universités,
Ancienne directrice du Musée des arts et métiers

C'est à Annonay que je rencontrai André Desvallées pour la première fois, dans le cadre de la Conférence nationale pour le développement de la culture technique organisée en octobre 1979 par le Centre de recherche sur la culture technique, créé et animé par Jocelyn de Noblet. Les initiatives pour une meilleure prise en compte de notre culture technique et industrielle venaient principalement en effet d'acteurs locaux, professionnels ou amateurs engagés dans des actions de sauvegarde et de mise en valeur d'un patrimoine menacé de disparition sur de nombreux sites de production industrielle et de vie ouvrière. 1979 est l'année de la création du CILAC, l'Association française pour l'archéologie industrielle toujours bien vivante aujourd'hui et à la pointe de nombreux combats, certains perdus, d'autres gagnés. En 1981, le CILAC organisait à Lyon et Grenoble la 4^{ème} Conférence internationale pour le patrimoine industriel. André était là bien sûr comme il était là au moment de la création de l'AMCSTI, l'Association créée en 1982 pour regrouper les musées et centres de culture scientifique, technique et industrielle dont la mission du musée des sciences, des techniques et de l'industrie de La Villette qui devait devenir la Cité des sciences et de l'industrie.

Le « I » de Industrie était essentiel pour André comme pour moi. André a créé à l'Ecole du Louvre un cours sur le Patrimoine industriel, repris par notre collègue Bernard Rignault, qui a formé des générations d'étudiants. A l'Inspection générale des musées il sut soutenir dès les années 80 les premiers écomusées en terre d'industrie, au Creusot comme à Fourmies et œuvra sans relâche pour une reconnaissance pleine et entière des musées techniques et industriels par la Direction des musées de France. Nos itinéraires se sont souvent croisés et en 1988 je lui succédai à la direction du Musée du Conservatoire national des arts et métiers, grand musée de l'innovation technologique aux collections uniques au monde et à cette époque laissé à l'abandon par son Ministère de tutelle, l'Education nationale. Enfin, nous nous sommes retrouvés très souvent à l'ICOM, dans les Conférences internationales et dans le cadre du Conseil d'administration d'ICOM France. Conseiller permanent de l'ICOFOM, André avait à cœur de maintenir vivant l'esprit

participatif de cette Organisation internationale dont le premier directeur fut son maître et ami, Georges Henri Rivière.

A l'occasion de la cérémonie organisée au Musée national des arts et traditions populaires pour le départ à la retraite d'André Desvallées, Françoise Cachin soulignait son engagement militant pour les musées et les patrimoines techniques et industriels aujourd'hui célébrés mais à cette époque trop souvent négligés ou occultés. Merci André pour cet engagement fidèle qui fait honneur à notre pays et que l'ICOM a reconnu en te faisant membre d'honneur du Conseil international des musées. Merci aussi pour ta contribution actuelle aux travaux qui s'attachent à retranscrire la mémoire d'une période pionnière que nous avons eu la chance, avec d'autres, de partager et d'aimer.

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées, un engagement constant pour la culture technique et industrielle

Dominique Ferriot

Hommage au rôle joué par André Desvallées en faveur de la reconnaissance du patrimoine industriel et technique, et du soutien qu'il leur a apporté.

Mots clés : Desvallées, Patrimoine industriel, Patrimoine technique

André Desvallées : a steadfast commitment for cultural and technical culture.

Dominique Ferriot

The author presents a tribute to the role that André played to foster the industrial and technical heritage, and the support that he brought to their cause.

Key Words: Desvallées, industrial heritage, technical heritage

André Desvallées, un compromiso constante por la cultura técnica e industrial

Dominique Ferriot

Homenaje al papel desempeñado por André Desvallées en favor del reconocimiento del patrimonio industrial y técnico y el apoyo que dio a su puesta en valor.

Palabras clave: Desvallées, Patrimonio industrial, Patrimonio Técnico

André et les deux muséologies

Daniel Jacobi

Professeur émérite

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

J'ai rencontré André à l'occasion d'un jury. J'étais candidat et lui juré. Il s'agissait d'évaluer les qualités des réponses à un appel d'offres, le premier en France initié en matière de recherches en muséologie. Chercheur débutant (en muséologie s'entend), je proposais un projet sur les étiquettes, domaine qui n'avait été qu'assez peu étudié spécifiquement dans notre pays et n'avait en tout cas jamais fait l'objet de recherches.

J'avais choisi l'appellation *étiquette* de préférence à celle habituellement en usage dans le monde professionnel qui est de les nommer *cartels*. J'avais d'emblée abandonné ce nom pour lui préférer celui d'*étiquette* parce que cette dénomination active la fonction langagière qui est celle de cet objet écrit, c'est-à-dire étiqueter chaque item qui est exposé.

Étiqueter

Étiqueter, comme je l'ai depuis montré et écrit, est un mode d'agir communicationnel spécifique¹. Ce geste est primordial dans l'exposition et, d'une manière plus globale, dans le discours sur les collections exposées. En effet, ce sont les étiquettes qui authentifient et nomment et, dans le même mouvement, désignent et exhibent ce qui est à voir, à comprendre ou à goûter et admirer. Étiqueter est donc un volet essentiel du travail du muséographe qui conçoit et produit le discours plurisémiotique de l'exposition. C'est ce petit texte qui assure, amorce ou renforce la dimension communicationnelle du média exposition.

Si le registre des objets est premier, il ne peut fonctionner sans le renfort du texte des étiquettes. Et chacun de ces textes est indissociable de l'item (et de l'expôt) auquel il est attaché. Il participe ainsi du second registre, après celui des objets, que j'ai proposé d'appeler le registre *des aides à l'interprétation*.

Ce qui revient à dire que l'étiquette est à l'interface d'un double projet : nommer et commenter de façon savante et

¹ JACOBI, Daniel ; LEROY, Maryline, *La signalétique patrimoniale*, Arles/Dijon, Errance-Actes Sud / OCIM, 2013 ; JACOBI, Daniel, *Ecrits muséologiques ; le musée entre public et dispositifs d'exposition mêmes*, sous presse.

experte la nature de ce qui est montré, tout en sachant que ce texte s'adresse au public, au visiteur, à celui donc pour qui le projet ou le programme a été entrepris. Et c'est cet item muni de son étiquette qui permettra à chaque visiteur de déchiffrer, reconnaître ou s'approprier le discours de l'exposition quels que soient les buts ou les objectifs que ses concepteurs lui aient assignés.

Les douze pêchés

Dans les collections du centre de documentation de l'OCIM [Office de Coopération et d'Information muséales, situé à Dijon] (centre abonné aux principales revues anglo-saxonnes), pour préparer ce projet, avec l'aide de mon équipe d'alors, j'avais fait une longue revue de la question sur les *labels*. Le mot anglais désigne, non pas les marques des produits commercialisés ou les signes permettant de distinguer certaines de leurs qualités comme en langue française, mais tous les petits textes que les concepteurs éditent et affichent sur des supports délimités dans les musées et les expositions.

De cette revue, j'avais tiré – outre l'épisode cité ci-dessus qui démontrait que la définition des étiquettes et de leur fonction dans le musée n'était pas évidente – deux idées fortes. La première, défendue entre autres par Serrel, était que, pour évaluer la lisibilité d'une étiquette, il fallait au préalable établir une hiérarchie des différents types de textes allant du panneau d'introduction aux légendes des images². Et elle proposait, de façon autoritaire, sa propre hiérarchie des différents types de texte à produire pour les expositions.

La seconde, fort bien illustrée par Bitgood, était elle aussi prescriptive même si ce psychologue prenait appui sur une série non négligeable de travaux empiriques à base d'observations des réactions des visiteurs³. Bitgood, tirant les leçons de ses travaux, pointait tous les défauts des textes (il parlait même à ce propos de pêchés) et il établissait la liste des douze écueils à éviter par un scripteur quand il rédige les petits textes des *labels* !

Ce que dit le texte des étiquettes

Les premiers repérages sur les étiquettes et les énoncés qu'elles donnaient à lire réalisés dans les musées à Dijon et à Paris m'avaient conduit à distinguer deux univers différents que j'ai proposé d'appeler *étiquettes autonomes* et *étiquettes prédicatives*. Les étiquettes autonomes ne comportent pas de phrase. Réduites au strict minimum, elles se contentent de

² SERRELL, Beverly, *Making exhibit labels ; a step by step guide*, Nashville, AASLH, 1983.

³ BITGOOD, Stephen, « Deadly sins revisited ; a review of the exhibit label literature », *Visitor Behavior*, 4, 3, p. 4-13.

nommer, de façon neutre et impersonnelle, l'œuvre ou l'objet qu'elles désignent sans oublier de mentionner son numéro d'inventaire.

Au contraire, les étiquettes prédicatives proposent un commentaire ou une explication. Il s'agit d'un énoncé plus ou moins long, rédigé à l'aide de phrases dûment écrites et adressées (en principe) aux visiteurs. Dans une perspective communicationnelle, cette seconde catégorie est évidemment la toute première des aides à l'interprétation, ce qui en fait un objet textuel basique et fascinant. Le projet que je présentais avait donc pour ambition d'explorer en profondeur le monde des étiquettes à texte (les étiquettes prédicatives) pour en saisir les principales régularités.

Si très souvent, les textes des étiquettes étaient rédigés dans le style dit impersonnel, en effaçant la présence de l'auteur et en parlant de façon dite neutre comme on le fait pour un dictionnaire ou une encyclopédie, la première moisson faite par l'équipe nous fit collecter des textes où l'énonciation était plus repérable. Cela se manifeste, comme on le sait maintenant, par des marques ou des indices subtils mais indiscutables qui apparaissent dans l'énoncé comme dans le maniement des temps verbaux (l'occurrence imprévue du passé simple, l'emploi du conditionnel pour le doute), la fonction phatique (le choix du tutoiement dans les expositions pour enfants), le recours au métalangage (pour faciliter la compréhension des termes de la langue de spécialité), les modalisations (relatives à des jugements, des appréciations ou dépréciations), la présence du discours rapporté (citation)...

Bref, des marques d'énonciation permettant de repérer, non seulement la présence d'un (ou des) auteur(s) mais, au-delà, sa place et son attitude de scripteur dans le texte qu'il donne à lire.

André et GHR

Vint le temps des questions du jury et André s'étonna de ce que je n'aie point mentionné les travaux de Georges-Henri Rivière. « Ne savez-vous pas qu'il a tout dit sur les textes dans les musées ? » me dit-il. « Il différencie (dans son cours de muséologie) les textes primaires, secondaires et tertiaires et vous n'en parlez même pas... ». De retour à Dijon, j'allais donc chercher *La muséologie selon GH Rivière* et je pris connaissance des pages citées par André.

Comme je ne sais pas si ce cours est aujourd'hui encore connu et consulté, je voudrais rappeler comment Rivière parle des textes dans ce cours. La mention sur les écrits — rappelée par André — se situe dans la section intitulée : *Musée, instrument d'éducation et de culture*. Cette partie s'ouvre par un chapitre

intitulé *Organisation de la présentation* que l'auteur situe entre les résultats de la recherche et une connaissance approfondie du public. Puis lui succède *Programme et projet* qui évoque la nature des expositions. Et ensuite le chapitre *Aménagement de l'espace* dans lequel vont se succéder ce qu'il appelle les « points sensibles » : *parcours, mise en valeur et mise en situation*. Le paragraphe intitulé *Place et composition des textes informatifs* vient conclure la section *mise en valeur*. Il est précédé par des paragraphes consacrés successivement à la *lumière*, au *chromatisme*, et au *mobilier et modes d'accrochage*.

Les textes informatifs selon GHR

Il serait trop long de reprendre pas à pas l'exposé du cours et le lecteur curieux pourra s'y reporter⁴. Ce qui ne manquera pas de l'étonner tant les questions qui y sont abordées sont encore aujourd'hui actuelles. Ce qui frappe est l'état d'esprit de GHR dans ce cours des années 70 : il précise que l'exposition recourt à une sorte de langage, insiste sur l'idée que la muséographie gagne à être invisible puisqu'elle est au service de ce qui est présenté et rappelle qu'elle doit tenir compte de la diversité de publics. Mais comment aborde-t-il la question des textes ? Les passages consacrés à l'écrit dans l'exposition et à ce qu'il appelle les *textes informatifs* sont assez courts et peu explicites.

Dans le même chapitre que celui où il précise ses idées sur les règles de production des textes « informatifs », il souligne qu'il ne faut pas confondre ces textes informatifs avec les écrits d'exposition (manuscrits, documents, affiches...) mobilisés dans l'exposition. Sans le dire explicitement, il distingue les registres en séparant le texte-objet d'exposition et le texte mis en œuvre dans l'agir communicationnel, celui qui accompagne et assure la dimension pragmatique de la mise en exposition.

À propos de cette seconde catégorie, GHR commence par faire remarquer que les textes qu'il appelle *informatifs* doivent être courts pour ne pas lasser les visiteurs. Il importe, assure-t-il, de ne pas imposer une information écrite excessive. Puis, il distingue donc les textes primaires disposés à l'entrée des salles et adressés au grand public, les textes secondaires accompagnant les vitrines et les textes tertiaires, qui sont les notices détaillées destinées aux spécialistes.

Pour dire autrement les choses, il suggère que la seule lecture des panneaux d'introduction rédigés de façon claire et succincte serait suffisante pour le grand public, tandis que les notices détaillées, placées délibérément à l'écart des vitrines et de ce

⁴ RIVIÈRE, Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière ; cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989.

qui est exposé, seraient destinées aux spécialistes ou à ceux qui souhaitent approfondir l'information.

Concernant, les textes secondaires, qui pourraient correspondre aux cartels (aux étiquettes donc), il ajoute qu'il est préférable pour les vitrines renfermant des petits objets ou des séries de ne pas les disposer à côté de chacun des items mais sur un support placé en bas ou à côté de la vitrine, chaque objet étant identifié par un numéro posé discrètement auprès de chacun d'eux sur un petit support transparent. Il évoque ainsi ce qui sera appelé par les muséographes *l'étiquette collective* que lui-même a perfectionné en renforçant le système de la numérotation par le dessin au trait de la silhouette numérotée des objets en veillant à ce que chaque dessin soit distribué sur un plan schématique correspondant à son emplacement exact dans la vitrine ou le diorama.

Et enfin, mais cela est moins connu et ne m'avait pas été rappelé par André, plus loin dans cette section encore, il parle de la signalétique en la réduisant à sa dimension de distribution de repères directionnels et à son caractère réglementaire vis-à-vis des directives concernant tous les établissements qui accueillent du public.

La muséologie selon André

André avait donc tout à fait raison de m'inviter à lire le cours de Rivière. Sur bien des points, les idées qu'il proposait étaient voisines de nos projets et il avait effectivement anticipé sur la dimension communicationnelle qui allait être celle de la revue *Publics et musées*. Mais sur d'autres points, le conseil d'André tombait à plat. Comme GHR, il n'avait pas perçu que les textes ne sont pas exclusivement informatifs.

Plus tard, nous montrerons que les textes d'étiquettes pouvaient aussi emprunter diverses grammaires de discours (étiquette au texte descriptif certes mais aussi explicatif ou narratif) jusqu'à, plus rarement, faire l'objet d'un travail esthétique voire poétique.

Ce qu'un chercheur analyse dans le discours d'exposition et que le sémiolinguiste repère dans un corpus de textes affichés n'a pas grand chose à voir avec le rappel de principes applicables à toutes les expositions. Et encore moins avec l'énoncé de préconisations ou de consignes que la muséologie aurait pour mission d'assigner ou imposer aux concepteurs d'exposition. Ces prescriptions, certes fondées sur une riche expérience et une sorte de théorisation en actes, peuvent-elles remplacer la recherche en muséologie ? Probablement pas, mêmes s'ils elles sont utiles.

Dire que tous les textes d'exposition sont informatifs, qu'ils gagnent à être concis et qu'il est préférable de les distribuer en trois catégories n'est ni vrai, ni faux. Ce conseil de bon sens tiré de l'expérience et de la réflexion en vue d'une généralisation en un corpus de bonnes pratiques mérite indiscutablement d'être rappelé. Et sans doute a-t-il une utilité pour éclairer une pratique, celle de l'écriture des textes lors de la mise en exposition. Mais peut-il être généralisé ? Et, plus encore, tenir lieu de méthodes de recherche ? Et au-delà de cadre théorique pour esquisser des hypothèses sur la place et le rôle des textes dans l'appropriation du contenu culturel d'une exposition par différentes catégories de publics ?

L'analyse des textes d'une exposition dévoile

- qu'ils jouent dans l'espace (emplacement, édition, charte graphique, identité visuelle)
- qu'ils prescrivent des modes de reconnaissance du discours (s'approcher, toucher, écouter..),
- qu'ils remplissent plusieurs fonctions différenciées (décrire, expliquer, raconter...),
- qu'il est possible de formuler des hypothèses quant à la nature des effets qu'ils sont susceptibles de provoquer chez différentes catégories de visiteurs-lecteurs.

C'est donc dans ces emplois, dans cette complexité que le chercheur doit en premier lieu se plonger pour conduire l'analyse formelle fine d'un corpus de textes d'exposition. Mais dès que cette première étape est accomplie, il se tourne vers les visiteurs et la lecture des textes qu'ils mettent en œuvre. Qui lit quoi ? Où et comment ? L'écrit affiché est-il consulté et lu ? Que retient-on de ce qu'on a consulté ou lu ? Et ainsi de suite...

Affirmer que tous les textes sont informatifs n'est qu'une tautologie qui ignore ou efface des années de recherches sur la grammaire des discours. Affirmer que les textes informatifs gagnent à être concis, c'est prescrire une façon de faire qui dénie la complexité de l'écrit et écarte l'intérêt d'une réflexion sur la typologie des discours. En tout cas, il est évident que la pensée de GHR, rappelée par André, aussi éclairante soit-elle, ne peut que difficilement orienter la recherche.

Le texte affiché dans l'exposition ne serait-il pas le plus petit élément qui peut, par sa seule modification contrôlée, être susceptible de changer toute l'exposition ? Cette hypothèse, que je me suis amusé à appeler l'effet « ceci n'est pas une pipe », est une de celles qu'explore la recherche en muséologie⁵. En tout cas, celle qui préfère les méthodes dites

⁵ FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint Clément, Fata morgana, 1973.

empiriques, c'est-à-dire utilisant des méthodes proches des sciences dites expérimentales dans lesquelles on mesure et on compare toutes choses étant égales par ailleurs.

Deux muséologies

En rappelant à André cet épisode et son rôle dans le commentaire et la diffusion de la muséologie selon GHR dont il a été et est peut-être aujourd'hui encore très proche, je pointe la cohabitation dans la sphère du patrimoine, des musées et de l'exposition d'au moins deux courants qu'on ne saurait confondre. L'un est porté par des professionnels experts, ouverts, pétris de culture et parfaitement au fait de la vie, y compris au plan international, du monde des musées et des expositions. L'autre est celui des chercheurs en muséologie qui, ne serait-ce qu'au nom de précautions épistémologiques, ne peuvent conduire des travaux en profondeur que sur des objets de recherche extrêmement focalisés qu'ils explorent avec des méthodes partagées avec la communauté des autres chercheurs spécialisés dans ce domaine.

Il ne s'agit pas là de réactiver l'opposition muséographie/muséologie que précisément André a invité à dépasser en créant le néologisme *expographie*⁶. Cette opposition ne tient pas et il ne suffit pas qu'un commissaire d'exposition connu et célèbre déclare qu'il fait de la *muséologie* pour que cela en soit. Pas plus que d'opposer curateur et critique d'exposition, genre encore embryonnaire dans lequel pourtant André a essayé, intelligemment et parfois avec succès, de s'essayer.

Deux muséologies cohabitent et celle que porte André est nécessaire et irremplaçable. Certes il n'a pas fait et ne fait pas de recherche au sens universitaire ou institutionnel mais la recherche a plus que jamais besoin de sa culture, de son encyclopédisme, de sa connaissance compréhensive des grandes théories qui structurent (ou divisent) le monde du patrimoine, des musées et de l'exposition.

La recherche s'est nourrie et incontestablement enrichie grâce à la vigilance, l'exigence et la culture encyclopédique d'André.
Merci à toi.

⁶ DESVALLÉES, André « Le défi muséologique », postface in *La muséologie selon Georges Henri Rivière ; cours de muséologie, textes et témoignages*, p. 345-367, Paris, Dunod, 1989.

Résumé/Abstract/Resumen

André et les deux muséologies

Daniel Jacobi

Evocation des positions d'André Desvallées et de Rivière en matière d'expographie à travers la « question des étiquettes » et l'apport des études de public et de la recherche académique sur le sujet. L'auteur insiste également sur les différences d'utilisation du terme « muséologie », notamment dans les milieux professionnels et les milieux académiques.

Mots clés : Desvallées, étiquettes, métamuséologie

André and the two museologies

Daniel Jacobi

The author reminds us of the position of André Desvallées' and Georges Henri Rivière's on the principles of display, in particular regarding the "issue of labels", and the contribution of visitor studies and academic research on the subject. The author also underlines the differences in the use of the term "museology", in particular in the world of academe.

André y las dos museologías

Daniel Jacobi

Evocación de la postura de André Desvallées y de Rivière en materia de expografía, en particular en lo que respecta a las « fichas nomencladoras » y su aporte a los estudios de público y a la investigación académica sobre el tema. El autor insiste igualmente en las diferencias de utilización del término « museología » particularmente en los medios profesionales y los académicos.

Palabras clave: Desvallées, fichas nomencladoras, metamuseología

Le regard bienveillant d'un conservateur général

Jean-Claude Roc

Technicien territorial au musée de la Haute-Auvergne

Je rencontre pour la première fois André Desvallées dans l'été 1976, alors qu'il visite le musée de la Haute-Auvergne à Saint-Flour, Cantal, avec sa famille. Je suis en surveillance dans la salle consacrée aux arts et traditions populaires et il se présente comme étant un conservateur au musée national des Arts et Traditions populaires (difficile de trouver un endroit plus approprié pour cette rencontre fortuite...). Je ne connais pas le monde des musées car je suis arrivé un an auparavant comme gardien dans cette structure avec pour simple bagage un certificat d'aptitude professionnelle de menuisier en meubles et huit années de pratique. Je ne saisis pas l'opportunité d'un dialogue avec ce conservateur qui pour le coup n'est rien de moins que l'assistant de Georges Henri Rivière !

En août 1978, chargé des musées d'ethnographie à l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, André Desvallées revient en mission. Dans la foulée, il programme un nouveau séjour dans la cité médiévale pour étudier un réaménagement du musée incluant la totalité de l'ancien palais épiscopal¹, en partie occupé par la mairie. À cette occasion, je découvre sa méthode de travail².

¹ Il date du début du XVII^e siècle, (cf., J.-C. R., B.-H. P. *Guide des collections du musée de la Haute-Auvergne*, Editions ville de Saint-Flour, musée de la Haute-Auvergne, 2008).

² Elle consiste à lister tous les thèmes à traiter puis à reporter chaque titre sur des petits rectangles de papier. Le conservateur peut les permuter à loisir pour créer le circuit de visite idéal dans le bâtiment. Lorsque l'ensemble est satisfaisant (des thèmes pouvant être rejetés), la numérotation définitive est déclinée à la fois sur la liste, les petits rectangles et le plan en coupe de chaque étage. Ces documents qui relatent toutes les étapes de ce redéploiement du musée de la Haute-Auvergne sont conservés dans les archives du musée. L'originalité du projet d'André Desvallées se déploie en trois chapitres : 1. L'adaptation au milieu naturel (le milieu naturel du territoire, son histoire jusqu'à la fin du Moyen Âge et ses richesses agricoles), 2. L'art religieux (exposé dans la chapelle épiscopale), 3. Le quotidien des paysans (l'habitat rural, l'alimentation, le costume, le mobilier, les âges de la vie, la danse et la musique et les arts populaires appliqués).

La municipalité sanfloraine ne donnera pas suite à ce grand projet. L'application de cette programmation aurait propulsé le musée sur le devant de la scène et constitué *Le miroir* de la vie en Haute-Auvergne depuis le néolithique jusqu'avant la motorisation. Si nous désirons que nos enfants comprennent, autrement que dans les livres, ce qu'était la vie sur ce territoire durant la période de la traction animale, nous pourrions toujours ressortir le programme muséographique d'André Desvallées, il n'a pas pris une ride !

Le 27 août 1979, il donne une conférence au musée de la Haute-Auvergne. Son intervention porte sur la fabrication de la fourme dans les burons du Cantal et de l'Aubrac. Un thème et un pays chers à son cœur, qu'il avait appris à connaître durant la Recherche coopérative sur programme (RCP Aubrac), entre 1963 et 1966³. Auteur du tome 6.1 *L'Aubrac, ethnologie contemporaine IV, technique et langage. Les burons*⁴, qui venait tout juste de paraître, il a brossé un historique des *montagnes*⁵ depuis le Moyen Âge. Puis il s'est attaché à développer les émergences du matériel laitier et fromager en Auvergne et en Aubrac et tout particulièrement le *bouc* (brisetomme en usage dans l'Aubrac). Il a également abordé les différences et les similitudes entre le Cantal et l'Aubrac : les burons, les vaches (race de Salers, race d'Aubrac), le parc de traite... À l'issue de la conférence, dans la salle du conseil municipal, le public s'est rendu à l'étage dans la salle ATP⁶ pour suivre les explications du conférencier concernant les phases de fabrication de la fourme de cantal. Celles-ci étaient mises en scène dans une galerie technique où la plupart de l'outillage était suspendu dans l'ordre de leurs différentes interventions, selon la muséographie de Georges Henri Rivière. Par ailleurs, cette conférence était une première pour ce jeune musée créé en 1967⁷.

Au cours de ces quatre rencontres, je suis essentiellement un observateur attentif, peu bavard, alors que grandit mon intérêt pour l'ethnographie.

Les savoir-faire des gens de la terre, leur manière de vivre et de transmettre m'entraînent à réaliser en 1985 une enquête sur la transhumance, la vie au buron et la fabrication du fromage sur une *montagne* près d'Allanche. Il est d'ailleurs tout à fait possible que le choix (inconscient ?) de me rendre dans l'un des derniers burons du Cantal en activité, ait été une suite de notre rencontre et de sa conférence. La matière amassée, mise au propre, j'envisage d'offrir aux lecteurs le témoignage de la vie quotidienne de trois hommes *d'en haut*⁸. En 1988, je m'arme de courage pour demander une préface à André Desvallées. Aussitôt, il me propose une relecture et je n'ai pas à patienter longtemps : les copies annotées de ses observations arrivent

³ Et plus particulièrement durant sa mission sur place du 20 juillet au 9 août 1964.

⁴ *L'Aubrac, ethnologie contemporaine IV, technique et langage. Les burons*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, tome 6.1, 1979.

⁵ En Aubrac et en Auvergne, ce terme désigne un pâturage d'altitude avec un buron d'estive.

⁶ Dans cette salle des Arts et traditions populaires, il y avait également en présentation le travail de la laine et du sabotier ainsi qu'une succincte évocation d'un intérieur cantalien.

⁷ Joël Fouilleron en fut le premier conservateur.

⁸ *Le Buron de La Croix blanche*, préface d'André Desvallées, conservateur général du patrimoine, Brioude, Editions Watel, 1989, 152 pages, (dessins de Jean-Luc Bros), (format 23x25).

rapidement avec l'annonce de son texte dans les deux jours suivants. Toutefois, son courrier est suivi d'un appel, me demandant, entre autres, pourquoi je n'ai pas titré l'ouvrage : *Monographie du buron de La Croix blanche*. Imaginez mon embarras, je ne connaissais pas la signification du mot monographie. Devant mon silence gêné, le conservateur général apporte lui-même la réponse : « *C'est vrai, pour l'éditeur c'est un peu moins commercial* ». Je suis ainsi sauvé de mon ignorance...

À l'issue de cette préface, nous sommes restés en contact⁹. Je suis alors bien loin d'imaginer l'importance que va prendre notre relation, pas plus que je ne mesure l'influence qu'elle va générer dans mes futurs travaux.

À quelques temps de là, je me prends de passion pour l'architecture des burons du Cantal (influencé ? sans aucun doute !). Pourquoi ne pas suivre la trame de *L'Aubrac*¹⁰? N'avais-je pas là devant mes yeux la recette qu'il convenait d'appliquer à la Haute-Auvergne ?

J'en projette alors la publication¹¹. En 1992, André Desvallées fait une relecture des textes, proposant des compléments, des modifications. Il m'accorde une nouvelle préface où, d'une plume magistrale, il couche en trois grandes pages sept siècles d'histoire de la vie des *montagnes* d'estive tout en mentionnant, d'emblée, *la curiosité et l'obstination* de l'auteur. Je pense que ces deux qualités ont alors tracé mon parcours d'apprenti ethnologue.

Dès lors, nos échanges deviennent plus réguliers. Au cours de ces derniers, André Desvallées ne manque pas d'exprimer sa préoccupation à l'égard du devenir de l'écomusée de Margeride¹². Il l'a fait reconnaître au sein de la Direction des musées de France¹³. Au fil de nos courriers puis courriels, il

⁹ C'est André Desvallées qui a créé ce lien ; je n'aurais pas osé l'importuner au-delà de cette préface, devinant un emploi du temps chargé. Ses appels téléphoniques au musée, bien qu'ils fussent rares et concis, constituaient une sorte d'événements agréables (pour ma collègue Huguette Pagès et moi-même) dans le quotidien d'un petit musée de province.

¹⁰ *Ibid.* 3. buron, p. 146-178.

¹¹ En préalable, au cours d'une conversation téléphonique, André Desvallées me dit : « *Vous ne devez pas faire moins. Vos lecteurs sont habitués à une certaine qualité, vous ne pouvez pas les décevoir* ».

Burons de Haute-Auvergne. Architecture et environnement : sept siècles d'histoire, préface d'André Desvallées, conservateur général du patrimoine, Brioude, Editions Watel, 1992, 180 pages, (dessins de François Berthou, plans et croquis de l'auteur), (Format 25x34). Je profite de cette note pour saluer la mémoire de Louis Watel, imprimeur-éditeur à Brioude, disparu bien trop tôt le 30 décembre 1998 et sans qui cette aventure de l'édition n'aurait peut-être pas existé.

¹² Fondé par Guy Brun en 1975, directeur en 1983 et de 1985 à la fin 1992.

¹³ Comme tous les autres. À ce sujet cf. DEBARY Octave, «Un entretien avec André Desvallées», *Publics et Musées*, n° 17-18, L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction d'André Desvallées), 2000, p. 232-240. Et plus particulièrement la page

s'informe également des nouvelles expositions, des projets du musée de la Haute-Auvergne, de la publication de catalogues. Il connaît le patronyme des différent(e)s attaché(e)s de conservation qui se sont succédé dans la cité épiscopale et en a rencontré certains. Il me vient d'ailleurs en mémoire une soirée passée autour d'un dîner avec Benoît-Henry Papounaud, directeur des musées de Saint-Flour¹⁴ où nous avons, entre autres, virtuellement agrandi le musée et revu la scénographie des salles.

Début janvier 1992, alors que nous échangeons les vœux, André Desvallées me souhaite une bonne fin de réalisation pour l'ouvrage sur l'architecture des burons et achève sa carte postale par ces quelques mots : « *Tel que je vous connais vous devez déjà être à la recherche d'un nouveau sujet auquel vous atteler à présent. Pourquoi pas le mobilier ?* ». La relecture de cette carte vient me rappeler que son influence de travail ne concerne pas seulement la précision, la rigueur scientifique et l'absence de fioriture, mais aussi, pour ce livre, le choix du sujet ! Je dois avouer que j'avais complètement enfoui ce qui avait présidé à l'idée de ce travail sur le mobilier.

André Desvallées a lancé le thème. Je ne doute pas de son soutien et effectivement lorsque je reviens à nouveau vers lui trois ans plus tard¹⁵, en vue de la publication de l'ouvrage : *Meubles populaires de Haute-Auvergne*¹⁶, l'accueil est aussi cordial. Il effectue des corrections¹⁷, apporte de nombreuses précisions indispensables, m'oriente sur le choix de la couverture tout en me conseillant de creuser un peu une explication, un détail, offrant toujours une piste et... m'encourageant à avancer. J'ai d'ailleurs sa phrase en mémoire¹⁸ alors que j'étais dubitatif sur ma capacité à satisfaire son questionnement : « *Vous allez y arriver Jean-Claude* ». Une simple poignée de mots, si puissants, si chaleureux qu'ils me galvanisaient. Qu'un conservateur général m'encourage, m'apporte son soutien, s'intéresse à ce que je pouvais écrire, et en définitive qu'il puisse croire en ma capacité, m'incitait à poursuivre, à faire mieux, à aboutir.

234.

¹⁴ De juillet 2005 à juillet 2007, aujourd'hui administrateur du monastère royal de Brou, des tours de la cathédrale de Reims et du palais du Tau.

¹⁵ Entre temps, le 19 août 1993, il me dédicace mon exemplaire de *L'Aubrac : A Jean-Claude Roc «L'homme des burons», s'il en est devant l'Eternel*. En 2003, l'ouvrage s'est enrichi d'une dédicace de Jean-Dominique Lajoux : *Amicalement à Jean-Claude Roc, honoré et heureux de m'associer à cette dédicace d'André Desvallées le jour de la projection de mon «Homme des Burons» à Espinasse [canton de Chaudes-Aigues, Cantal]*.

¹⁶ *Meubles populaires de Haute-Auvergne*, préface d'André Desvallées, conservateur général du patrimoine, Brioude, Editions Watel, 1995, 296 pages, (dessins de François Berthou), (format 25x34).

¹⁷ Je les conserve d'ailleurs précieusement.

¹⁸ Depuis, je l'utilise le plus fréquemment possible.

Il me comble d'une longue préface de quatre pages, évoquant à la fois les différents éléments du mobilier depuis la fin du Moyen Âge, les styles, le décor, les autres provinces, pour revenir à la Haute-Auvergne. Il est indéniable que cette préface positionne l'ouvrage¹⁹ parmi le nombre restreint de livres disponibles sur ce sujet-là, pour cette région-là.

Pour ce livre, je suis entré en contact avec le musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) où j'ai toujours trouvé un conservateur ami d'André Desvallées comme interlocuteur. Ainsi Martine Jaoul a autorisé la publication de plans du *chantier 1425*. Puis c'est Chantal Waltisperger en 1999 qui a la gentillesse de me communiquer les fiches de quelques coffrets auvergnats. En 2007, André Desvallées relit aussi un article : *Note sur le mobilier de Haute-Auvergne*²⁰. À cette époque, j'écris sur les coffrets d'art populaire auvergnats²¹ et je pense à un travail de plus grande envergure : dresser une typologie²², et pour ce faire j'ai besoin de connaître ceux conservés au MNATP. Il me conseille de m'adresser à son ami Michel Colardelle qui me renvoie vers Bernard Bachman. Ce dernier me répond : « *André Desvallées est un ami. Transmettez-lui mes amitiés. Dites-lui que vous êtes en bonnes mains !* ».

Tout cet ensemble d'attentions engendre ce que j'appelle *l'esprit Desvallées* : altruisme, entraide, charisme. Son sillage est semé de femmes et d'hommes qui constituent une vaste chaîne dont je ne connais sans doute qu'un petit maillon du défunt musée national des Arts et Traditions populaires.

Au-delà des personnes gravitant dans le cercle des musées de sociétés et des autres, j'imaginai bien son rayonnement international alors qu'il me faisait part de ses missions, de ses voyages. Il les évoquait d'ailleurs pour donner la raison du retard des corrections, pour une réponse tardive à un courrier.

¹⁹ Quelques livres ont été expédiés au-delà des frontières. En 2001, je guide avec force détails, une trentaine de conservateurs des Etats-Unis, spécialistes du mobilier, dans la cinquantaine de meubles du musée ! (Kathy Z. Gillis, David Bayne, Patrick Albert de Québec, Nancy Britton, Barry R. Yavener, John A. Courtney, Jr, Anne Woodhouse...). À cette occasion une douzaine d'ouvrages est partie garnir les bibliothèques des conservateurs américains.

²⁰ « Note sur le mobilier de Haute-Auvergne », *Patrimoine en Haute-Auvergne, Arts, lettres, histoire, ethnographie, Revue de l'association Cantal Patrimoine*, Saint-Flour, n° 11, 2007, p. 30-59, (dessins de Pascale Moulier).

²¹ « L'incomparable charme des coffrets d'art populaire auvergnats », *Patrimoine en Haute-Auvergne, Arts, lettres, histoire, ethnographie, Revue de l'association Cantal Patrimoine*, Saint-Flour, n° 17, 2009, p. 6-31, (dessins de Pascale Moulier).

²² Cette typologie est achevée. Bien que je sois maintenant assez aguerri et que j'ai suffisamment arpenté le terrain de l'art populaire, lorsque l'opportunité de la publication sera là, il faudra bien une nouvelle préface de mon allié indéfectible qui a sans nul doute labouré d'autres champs de l'art populaire, encore invisibles à mon oeil.

Aujourd'hui, le plaisir de rencontrer André Desvallées en Auvergne devient rare. Par le passé, il se rendait souvent sur les sites, soit comme intervenant (stages de muséographie, Le Puy-en-Velay, en février 1997), soit comme auditeur (Journées de l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France en 2002, à l'occasion desquelles nous avons pris la route ensemble à Clermont-Ferrand, Saint-Flour, Ruynes-en-Margeride, Riom et sur le site de *Vulcania*). Il était encore à Saint-Flour en octobre 2004 pour le colloque : *Fortune de l'objet roman*²³ organisé par l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France.

Et parce qu'il faut bien conclure, vous l'avez deviné, je suis à la fois heureux et honoré de compter parmi mes amis un tel homme. Pétri d'humanité, de générosité, il fait fi de son niveau de compétence pour converser et échanger avec chacun au-delà des barrières sociales.

Il y a parfois des rencontres qui illuminent votre coin de ciel, donne une direction et apporte du soutien : j'ai la chance d'avoir croisé le chemin d'André Desvallées.



La salle ATP au musée de la Haute-Auvergne en 1979 telle qu'André Desvallées l'a connue lors de sa conférence.

Cliché Henri Passemard, coll. Musée de la Haute-Auvergne.

²³ Collectif, *Regards sur l'objet roman*, sous la direction de Benoît-Henry Papounaud et Hélène Palouzie, Arles, Editions Actes Sud, 2005.

Résumé/Abstract/Resumen

Le regard bienveillant d'un conservateur général

Jean-Claude Roc

Hommage de l'auteur à André Desvallées pour son influence et son soutien en faveur du musée de la Haute-Auvergne, ainsi que pour les recherches ethnographiques de l'auteur.

Mots clés : Desvallées, recherche

The benevolent view of a Curator General

Jean-Claude Roc

A tribute from the author to André Desvallées for his influence and support in favour of the Museum of Haute Auvergne, as well as for his influence on the author's ethnographic research.

Key Words: Desvallées, research

La mirada benévola de un Conservador General

Jean-Claude Roc

Tributo del autor a André Desvallées por su influencia y por su apoyo en favor del museo de Haute-Auvergne, y a las investigaciones etnográficas del autor.

Palabras clave: Desvallées, investigación

La Fédération française des Amis des Moulins

Gérard Gau

C'est avec un réel plaisir que je réponds à la proposition de contribuer à cet hommage à André Desvallées. En effet, ayant eu à travailler sous ses directives pendant plusieurs années, je regrettais de n'avoir pas eu, jusqu'à présent, l'occasion de le remercier publiquement.

En 1986, la Fédération Française des Amis des Moulins, comme cela arrive souvent dans les associations, connut des bouleversements qui décapitèrent le Bureau du Conseil d'administration.

Restèrent dans le Conseil des amoureux des moulins peu formés à leurs nouvelles responsabilités, notamment celles de représenter une Fédération, se disant nationale mais à la limite de l'explosion, auprès des instances gouvernementales, les membres subsistant du Conseil ayant conservé de grandes ambitions pour la sauvegarde du patrimoine molinologique.

Malgré un terrain peu propice à un développement heureux de la Fédération, André Desvallées accepta de conserver la présidence, fonction à haut risque qu'il garda jusqu'en 1990 et de faire le lien avec les autorités ministérielles.

En tant que Secrétaire général pendant cette période troublée, je voudrais dire ici combien le soutien actif et courageux d'André Desvallées a été précieux pour mes collègues du Conseil et pour moi. Je l'en remercie vivement.

Aujourd'hui, les deux fédérations qui travaillent à la sauvegarde des moulins lui en sont en grande partie redevables.

Résumé/Abstract/Resumen

La Fédération française des Amis des Moulins

Gérard Gau

Hommage à André Desvallées pour son rôle en faveur de la fédération française des Amis des moulins.

Mots clés : Desvallées, moulins

The French Federation of Friends of Windmills

Gérard Gau

A tribute to André Desvallées for his role in fostering the French Federation of Friends of Windmills.

Key Words: Desvallées, windmills

La Federación francesa de Amigos de los Molinos

Gérard Gau

Homenaje a André Desvallées por su rol en favor de la federación francesa de Amigos de los Molinos

Palabras clave: Desvallées, molinos

Buhez-Vie !

Erwan Le Bris du Rest

Conservateur au Musée de Bretagne, Rennes (1976-1983)

Conservateur du Musée départemental breton, Quimper (1983-1990)

Secrétaire général de l'association Buhez-Vie ! (1979-1988), président (1988-1990)

Dans les années 1980, se met en place, à l'initiative des conservateurs du Musée de Bretagne à Rennes¹, une expérience de coordination des actions des musées d'histoire, de société et écomusées, reposant sur une réflexion collective quant à la définition du musée dans notre société, sur la création d'expositions communes à ces structures et itinérantes, sur l'installation d'un atelier régional de restauration des objets polychromés.

André Desvallées a accompagné chacune des étapes de cette expérience bretonne ; il ne fit jamais défaut à chacun des appels de ses responsables. La naissance de la *Conférence permanente des conservateurs des collections publiques d'ethnographie et d'histoire bretonnes*, autrement dit *Buhez-Vie !*, fut difficile, ses concepteurs se heurtant alors à une vive opposition de la DRAC, en la personne de son directeur, à l'hostilité de certains élus régionaux ; dans l'esprit de celui-là et de bon nombre de ceux-ci, ce projet était « politique » en ce sens qu'il prenait en compte l'idée que le musée peut aussi être révélateur d'une identité régionale. Les conservateurs du Musée de Bretagne, musée d'histoire à vocation régionale, se heurtaient également à l'indifférence, voire au rejet, des acteurs associatifs, à la non-écoute de la Direction des musées de France, fer de lance d'une certaine résistance conservatrice², laquelle mit beaucoup de bonne volonté à ne pas vouloir prendre en compte l'un des volets du projet, l'atelier régional de restauration³. Leur

¹ Les conservateurs du Musée de Bretagne, à Rennes, capitale excentrée, Jean-Yves Veillard et Erwan Le Bris du Rest (l'un et l'autre historiens de formation, enseignants détachés de l'Education nationale, membres de la MNES) ; ils sont très vite rejoints par le conservateur des musées et écomusées des Monts d'Arrée et d'Ouessant, Jean-Pierre Gestin (cinéaste et ethnologue) ; tous trois sont alors « riviéristes » convaincus.

² Dans l'esprit des conservateurs de la direction parisienne on s'attaquait à certaines de leurs prérogatives.

³ Entretien Erwan Le Bris du Rest-Pierre Quiniou (alors conservateur du musée des Beaux-arts et du Musée breton à Quimper/ René Guilly (alors chef du service de restauration des musées classés et contrôlés). Selon ce dernier, le projet porterait atteinte à certaines prérogatives du laboratoire des Musées de France, à la « propriété scientifique » des restaurateurs commissionnés par la DMF intervenant sur les objets. Notre demande porte en effet, sur ce point, sur la communication à la conservation des musées concernés par une restauration du dossier technique et

démarche, par sa dimension collective et la référence aux partis pris de Georges Henri Rivière, s'opposait à l'onanisme muséographique ambiant. André Desvallées, par ses encouragements, sa présence, sa constance, mais aussi une communauté d'esprit, renforça leur conviction dans le bien-fondé, estimait-on, de la démarche. Son action dans la création de Buhez et son développement fut déterminante et décisive.

L'action de Georges Henri Rivière au sein de l'ICOM⁴, favorise l'essor en Europe des musées régionaux. Il est important de replacer la création du musée de Bretagne, à Rennes, dans ce contexte international mais aussi national, d'autant plus que le fondateur, puis conservateur, du musée des Arts et Traditions populaires imagine que cet établissement puisse être une « banque centrale de décentralisation⁵ ». Autour des ATP, il imagine en effet un réseau de musées couvrant l'ensemble du territoire national ; au nombre de ces derniers, le musée régional, musée de synthèse, en l'occurrence le Musée de Bretagne, devra s'inscrire dans un réseau de musées thématiques et de pays (musée du pays malouin à Saint-Malo, musée bigouden, à Pont-L'Abbé dans le Finistère, un musée « finistérien » à Quimper, le Musée départemental breton...). Les prolégomènes aux échanges entre la « banque centrale », musée-laboratoire⁶, et les musées du réseau furent le dépôt dans ces derniers d'objets et de la masse documentaire qui les accompagnent ; les dépôts d'objets et de documents effectués au Musée de Bretagne cessèrent, en 1969, avec le départ en retraite de Georges Henri Rivière... En 1975, année qui marque, au Musée de Bretagne, l'aboutissement de l'exposition « histoire de la Bretagne des origines à nos jours » avec l'inauguration de la section « Bretagne de la fin du XIX^e siècle à nos jours »⁷, le « réseau rêvé » n'existe pas. Ce réseau rêvé émergerait toutefois, ici et là, en pleine éruption *muséomaniacque*, en marge du maillage initial institutionnel et contemporain de Rivière ; sans coordination, apparaissent « par les champs et par les grèves » « écomusées », « maisons de pays »⁸ ceci parfois en ignorance, voire en opposition à l'*institution* rennaise. D'autre part, les musées et écomusées appartenaient à des collectivités diverses (départements, communes, syndicats mixtes) s'opposant d'autant plus qu'elles

scientifique établi par le restaurateur.

⁴ Il serait bon de rappeler ici la définition du musée retenue par l'ICOM (1975-statuts Titre II, art. 3)

⁵ Entretien Georges Henri Rivière/Erwan Le Bris du Rest.

⁶ L'idée du « musée-laboratoire » apparaît déjà, en 1889, dans le projet d'Armand Landrin de création d'un Musée national des Provinces de France (Jamin, Jean, *Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ?*, in *Temps perdu Temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1985, p. 54).

⁷ Le musée d'histoire, musée de synthèse ne saurait faire l'impasse sur l'« histoire immédiate. »

⁸ L'appellation, non contrôlée, *musée* étant la plupart du temps écartée voire rejetée.

relevaient de la compétence politique de groupes d'individus ne pouvant s'accorder sur le discours.

Lors d'une discussion avec Jean-Yves Veillard, je lui fis remarquer que les fonds constitués, la pratique d'une collecte à l'échelle de la Bretagne (y compris la Loire-Atlantique), le circuit d'exposition permanente de synthèse des « origines à nos jours » (le Musée « Que sais-je ? »), les expositions temporaires thématiques et d'actualité (*La presse quotidienne régionale*, *Le port de commerce de Brest*, *La lutte bretonne*, *Habitat traditionnel et formes de groupement en milieu rural breton*, *L'Âge du bronze*, pour ne citer qu'elles⁹) ne suffisaient pas à garantir la pérennité de la « vocation régionale » du Musée de Bretagne, à affirmer cette vocation auprès de nos interlocuteurs à commencer nos collègues bretons, avec lesquels d'ailleurs nous entretenions peu de rapports, si ce n'est de courtoisie, auprès des publics et des acteurs culturels de terrain¹⁰. D'autre part, la démarche muséologique que Veillard pratiquait et à laquelle il me formait, gagnait à être portée, en Bretagne, au-delà du Palais qui nous abritait sur les quais de la Vilaine¹¹; cette démarche intriguait voire inquiétait, en particulier dans notre milieu « conservateur » et dans le microcosme culturel britto-rennais. Nous nous sommes ainsi convaincus de la nécessité de réunir à Rennes nos collègues bretons ; une première réunion, le 5 décembre 1977, allait s'y tenir en présence de André Desvallées¹², conservateur atypique à l'Inspection générale des musées classés et contrôlés (désignation moins affligeante et désobligeante que la précédente, celle de « musées de province ») – Direction des musées de France. Par la présence de ce dernier « *il s'agissait aussi [...] d'atténuer au maximum [auprès des collègues*

⁹ Suivront, entre autres, *L'énergie électrique en Bretagne*, *Le musée de Bretagne pour quoi faire ?* (mai-septembre 1978), *La tradition du cochon dans la société rurale* (photographies de Robert Gernot)...

¹⁰ « Le programme du Musée de Bretagne correspond [alors] à un cadre historique, géographique et culturel bien défini. Couvrant les cinq départements historiques bretons, il entend conserver, étudier et faire connaître les différentes composantes du patrimoine territorial de la Bretagne, dans une perspective d'Histoire globale qui ne doit négliger ni la diversité, ni l'unité de ce patrimoine. Or la région « Bretagne », créée en 1956 à l'instar du découpage régional du régime de Vichy, ne comprend pas le département de la Loire-Atlantique. Rien statutairement n'oblige l'équipe de conservation à travailler dans le sens d'une politique « régionale » et non uniquement rennaise puisque le musée est municipal. Rien non plus n'oblige les conservateurs du Musée de Bretagne à adopter une démarche « provinciale » par la prise en compte de la Loire-Atlantique. Théoriquement ces choix dépendent de la démarche personnelle des conservateurs et de l'orientation générale de la politique municipale. » (Chevalier, Elsa, *Le Musée de Bretagne, un musée face à son histoire*, Presse Universitaire de Rennes, 2001, p. 128.

¹¹ Le musée a, depuis, quitté les quais de la Vilaine pour les Champs libres vaste complexe culturel regroupant le musée, la bibliothèque et l'espace des sciences.

¹² André Desvallées œuvrait, depuis qu'il avait quitté les ATP, à l'Inspection générale non seulement au développement des musées d'ethnographie mais aussi à la reconnaissance des écomusées et des secteurs patrimoniaux en train d'émerger, comme ceux des techniques et de l'industriel. Il ne pouvait qu'être notre interlocuteur privilégié.

bretons] le mauvais soupçon de visée impérialiste¹³ de la part des conservateurs rennais d'ailleurs considérés par certains comme étant quelque peu sectaires. Ces historiens, [frottés de marxisme idéologique et de régionalisme de sentiment], formés à l'école des Annales et à la muséologie de Georges Henri Rivière, soucieux de désacraliser le musée, ne s'imposaient-ils pas, par exemple, une discipline rigoureuse dans leur démarche et dans l'analyse méticuleuse des faits ainsi que dans l'application muséographique qu'ils en faisaient et dans leur ouverture au monde ?¹⁴ » Il s'agissait, en premier lieu, d'échanger sur l'état de nos établissements, ensuite d'amorcer une réflexion sur la multiplication récente des « musées » d'association, enfin de proposer une collecte programmée, d'évoquer les collectes conduites sur le terrain par les associations locales. Participèrent à la réunion les conservateurs et responsables du musée de Saint-Brieuc (Côtes d'Armor), du Musée départemental breton, des Jacobins de Morlaix, des musées et écomusées des Monts d'Arrée et d'Ouessant, du Musée de la pêche de Concarneau (Finistère), du Musée de Bretagne, des Musées de Vitré, de Saint-Malo (Ille-et-Vilaine), du Château des Ducs de Bretagne (Loire-Atlantique)¹⁵ ; autour d'une même table étaient donc réunis les responsables de musées d'histoire, d'ethnographie ; ces musées, exception faite pour l'un d'entre eux (La pêche-Concarneau), et écomusées étaient placés sous le « contrôle », scientifique et déontologique, de la Direction des musées de France ; l'une des structures dépendait d'un syndicat mixte (musées et écomusées des Monts d'Arrée et d'Ouessant–Parc naturel régional d'Armorique), une autre d'une association (Musée de la pêche), une autre était départementale (musée breton à Quimper), tous les autres étant municipaux.

Il nous fallait rompre nos isolements réciproques et, pour bon nombre d'entre nous, par rapport à la recherche, à l'université, aux autres professions du patrimoine, et par rapport au secteur associatif. Par ailleurs, « *La direction des musées de France a été historiquement entraînée à limiter son action aux musées d'art et d'archéologie* », l'appréhension de l'objet archéologique demeurant proche de celle de l'objet d'art¹⁶. De

¹³ Courrier de Jean-Yves Veillard aux conservateurs les invitant à la réunion du 5 décembre 1977 : « Vous me connaissez tous suffisamment pour savoir qu'il n'y a aucune visée impérialiste dans ce projet » (21 novembre 1977). Archives Buhez.

¹⁴ LE BRIS DU REST, Erwan, *Buhez*, in *Monsieur le « conservateur »*. *Musées et combats culturels au temps de Yann-Cheun Veillard*, Apogée, 2001, p. 92.

¹⁵ Germaine Creston, Françoise Daniel-Hospital, Jean-Pierre Gestin, Hervé Gloux, Jean-Yves Veillard, Erwan Le Bris du Rest, Patrice Forget, Dan Lailier, Daniel Samson ; les conservateurs du Musée départemental breton (Quimper), Pierre Quiniou et André Cariou, étaient excusés.

¹⁶ Rapport du directeur des Musées de France, transmis au ministre de la Culture, le 28 septembre 1981, cité dans le « rapport Querrien », *Pour une nouvelle politique du patrimoine. Rapport au ministre de la Culture*, La documentation française, 1982, p. 70. Quatre ans donc après la création de Buhez, Jean Landais, par son propos, nous confortait dans notre analyse et notre démarche.

plus, ni la DMF, ni la Direction régionale des affaires culturelles-DRAC¹⁷ ne semblaient vouloir se soucier d'une coordination de nos actions à l'échelle régionale. Quant au musée des Arts et Traditions populaires, il n'avait plus cette capacité idéologique, que lui avait fixée Rivière, d'être une *banque centrale de décentralisation* des données culturelles régionales. Tous les participants s'entendirent sur l'intérêt qu'il y aurait à se retrouver régulièrement pour ne serait-ce qu'évoquer les problèmes de gestion des personnels, des collections, de collectes, d'expositions, de nos rapports aux élus, du regard porté sur le terrain devant la montée en puissance des initiatives associatives d'intérêt muséographique et ethnographique. Il fut donc décidé de se retrouver périodiquement dans un *tro Breiz*¹⁸ qui nous conduirait de musée en musée à travers la Bretagne permettant à chacun d'apprécier de visite en visite les différences de conditions de travail, d'exercice de la profession, des moyens matériels et financiers, des projets respectifs, d'approche par le « politique » de nos institutions.

Lors de la première réunion rennaise furent également abordés et le problème du cadre statutaire¹⁹ dans lequel nous pourrions évoluer, et la manière dont nous nous ferions connaître.

Sur le premier point, le cadre associatif fut retenu. Ainsi allait être décidé, à Nantes, le 21 avril 1978, la création d'une *Conférence permanente des conservateurs des collections publiques d'ethnographie et d'histoire bretonne* qui, quelques mois plus tard allait prendre le nom de *Buhez-Vie !*²⁰, ceci pour répondre au reproche fréquent qui nous était fait d'être « morts »²¹ ; ce reproche venait essentiellement des promoteurs de musées locaux d'association qui, refusant la plupart du

¹⁷ Créée en 1977.

¹⁸ Littéralement « tour de Bretagne », sorte de pèlerinage laïc de chapelle-musée en chapelle-musée.

¹⁹ A la naissance de Buhez, lors d'une toute première rencontre avec le directeur adjoint des Musées de France, il nous fut conseillé de rallier la section fédérée de l'Association générale des conservateurs des collections publiques ; celle-ci inscrivant son action dans le cadre de la région administrative ne pouvait satisfaire nos attentes, de plus, pour l'heure nous excluions les musées d'art.

²⁰ Consulter : LE BRIS DU REST, Erwan, *Buhez, une expérience régionale d'organisation des musées d'anthropologie*, in *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui ?*, Séminaires de l'École du Louvre, La Documentation française, 1983, pp. 159-169 ; HUBERT, François, *L'association Buhez, Dynamique régionale des musées. Intérêt d'une structure commune*, actes du colloque international du 19 au 20 septembre 1996, Bagnes, pp. 23-27 ; HUBERT, François, *Buhez et l'atelier de restauration de Kerguehennec ou les enjeux de la restauration*, in *L'art et la matière, restauration des sculptures polychromes en Bretagne*, Buhez-Apogée, 1997, p. 6-9 ; LE BRIS DU REST, Erwan, *Buhez*, in *Monsieur le « conservateur ». Musées et combats culturels au temps de Yann-Cheun Veillard*, Apogée, 2001, p. 91-107 ; CHEVALIER, Elsa, *Le Musée de Bretagne. Un musée face à son histoire*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

²¹ « Buhez Vie ! Ce titre est un acte de foi dans le métier que les conservateurs des collections publiques d'ethnographie et histoire de Bretagne font. » (Archives Buhez, intervention de Jean-Yves Veillard, 31 août 1978).

temps l'appellation « musée », intitulaient leurs structures « maison de pays », dénomination mise à la mode par la Charte culturelle²², « maison des métiers », « maison des outils » ou « écomusée » sans vraiment se soucier sur ce dernier point de la définition qu'aurait défendue Georges Henri Rivière, Jean-Pierre Gestin ou André Desvallées. Les acteurs du monde associatif se définissant souvent « *comme militants de la culture, d'une culture spécifique [...] rejetaient l'institution muséale sanctuaire-symbole d'une culture élitiste et française, dont les dirigeants étaient, à leur goût, par trop conservateurs*²³ ».

Comment nous ferions-nous (re)connaître, auprès du public, des élus, des responsables du monde associatif, de ceux qui œuvraient localement à la collecte de données matérielles et immatérielles et ambitionnaient de les conserver, de les exposer sans toujours, à notre sens, prendre en compte leurs charges documentaires et leur conservation à terme ? Tous, publics, élus, responsables culturels ne retiennent du musée que l'une de ses fonctions, la diffusion (souvent limitée à l'exposition) et ignorent tout des autres fonctions, du travail, des tâches, devoirs et obligations du conservateur à l'intitulé si restrictif. Il nous restait donc l'exposition, celle-ci serait itinérante. André Desvallées nous encouragea alors vivement à retenir pour sujet *Le mariage (en Bretagne)*, préféré à *La mort*²⁴, alors que nous assistions à la naissance d'une union (libre) de conservateurs bretons. L'exposition ne saurait se limiter au mariage traditionnel.

Soucieux de faire respecter notre démarche, celle appliquée au Musée de Bretagne, de la faire connaître et partager, Jean-Yves Veillard et moi-même, en accord avec nos collègues bretons, avons réuni autour du thème retenu un comité scientifique constitué d'enseignants et de chercheurs²⁵ des universités bretonnes (UBO, Rennes 2/Haute-Bretagne, Nantes), de centres de recherche (Centre d'ethnologie de la France-MNATP, CRBC, IARÉH²⁶), d'archives. Des historiens, des sociologues et ethnologues contribuèrent ainsi à la rédaction d'un *scénario* qui reposait sur l'ensemble des recherches en cours sur le sujet

²² «Il sera mis en œuvre un programme de réalisation de *maisons de pays* qui bénéficieront dans le cadre de la présente charte, de crédits d'équipement et de fonctionnement.» Charte culturelle promise à Ploërmel par le chef de l'État, Valéry Giscard d'Estaing, le 8 février 1977. La charte fut signée le 16 février 1978 entre l'État et la Région Bretagne, la Loire-Atlantique étant également partie prenante.

²³ LE BRIS DU REST, Erwan, *Buhez, une expérience d'organisation régionale des musées d'anthropologie*, in *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui ?*, Séminaire de l'École du Louvre, La Documentation française, 1983, p. 161.

²⁴ Jean-Pierre Gestin, entre autres, défendait ce sujet.

²⁵ Martine Segalen, ethnologue, François Lebrun, historien, Donatien Laurent, ethnologue, et ses étudiants, Augustin Barbara, sociologue.

²⁶ CRBC : Centre de Recherche Bretonne et Celtique – UBO-Université de Bretagne Occidentale, Brest – IAREH : Institut Armoricaïn de Recherche Economique et Humaine – Université de Rennes 2-Haute Bretagne.

et permettait, à terme, par l'exposition, de restituer aux publics un état de nos connaissances en la matière.

« *Telle qu'elle est*, écrit André Desvallées dans la préface du catalogue de l'exposition, *cette présentation des richesses des musées bretons permettra sans doute aux plus anciens de prendre conscience que les coutumes, qu'ils ont vécues, ne revêtaient pas forcément la même forme d'une époque à l'autre, d'une classe à l'autre, d'un village à l'autre ou d'un pays à l'autre ; et de leur permettre de se rappeler cette évidence que la richesse d'une culture est sans doute le corollaire de la possibilité d'exprimer les différences. Elle permettra [...] aux plus jeunes d'y retrouver, à côté du poids de la tradition qu'ils rejettent, l'expression d'une fraîcheur et d'une créativité et pas seulement le souvenir de manifestations qu'ils jugent désuètes. Le changement, par l'apport à la tradition d'éléments toujours neufs, n'est-ce pas la vie... Buhez ? Et l'observation de ce changement n'est-elle pas dans le champ de l'histoire et de l'ethnographie ?*²⁷ » Tous, chercheurs et conservateurs, forts d'expériences individuelles, désormais confrontées au sein d'un même projet, contribuèrent au bon aboutissement de celui-ci par une critique soutenue tant de la démarche, qu'ils enrichissaient ainsi, et du propos, qu'ils contribuaient à nourrir et à préciser. L'exposition fut inaugurée le 19 décembre 1980, au Musée du château des ducs de Bretagne, à Nantes, ce qui n'était pas anodin. Au soir même de l'inauguration, Alain Croix, qui publiait sa thèse, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles. La vie, la mort, la foi*²⁸, séduit par la démarche de *Buhez*, lança l'idée d'une nouvelle exposition qui, également itinérante, traiterait des *Bretons et Dieu*. Cette exposition fut inaugurée au Musée de Bretagne en 1985²⁹. La commission de préparation de l'exposition était composée de conservateurs et de chercheurs³⁰, tous travaillant sur l'histoire du fait religieux et l'observation des pratiques. La réflexion est ancrée dans le présent ; dans la préface du catalogue de l'exposition Alain Croix rappelle « *L'Histoire est fille de son temps, ses interrogations naissent le plus souvent des changements profonds de la société dans laquelle nous vivons.* »³¹ Pour l'anecdote, le titre de cette exposition posa un problème de préséance ; lorsque *Buhez* formula sa première demande de subvention auprès de la Direction des musées de France, le chef de l'Inspection générale s'opposa à tout accord ne pouvant

²⁷ DESVALLÉES, André, *Le mariage en Bretagne. Préface*, Association Buhez, catalogue de l'exposition, 1980, p. 14

²⁸ Maloine, 1981.

²⁹ *Les Bretons et Dieu*, catalogue de l'exposition, Buhez, Ouest-France, 1985.

³⁰ Outre Alain Croix, on retrouvait dans cette commission Michel Lagrée, alors professeur au lycée Chateaubriand à Rennes, François Lebrun, professeur d'histoire moderne à l'Université de Rennes 2 et Fañch Roudaut, maître de conférence en histoire moderne à l'UBO.

³¹ *Les Bretons et Dieu*, catalogue de l'exposition, Buhez, Ouest-France, 1985, p. 15.

accepter que l'on plaçât les Bretons « avant » Dieu. Il fallut bien qu'il admette qu'il ne s'agissait pas du même sujet, il reconnut son erreur d'appréciation lors de son discours d'inauguration. Ethnologie du proche et... au-delà. *Ego te absolvo...*

Lorsque l'exposition du Mariage en Bretagne fut présentée au Musée de Bretagne, celle-ci fut doublée par une exposition sur le Mariage au Maghreb en liaison avec la communauté maghrébine de Rennes.

Toujours dans le respect de la démarche qui avait été initialement la nôtre, Buhez a monté plusieurs autres expositions, en particulier *Quand les Bretons passent à table, Manières de boire et de manger en Bretagne, 18^e-20^e siècles* (1994-1996), *Parlons du breton* (novembre 2001-2003), *La mer pour mémoire* (juin 2005-2009)...

Dans la préface au catalogue de l'exposition *Quand les Bretons passent à table*, ne lit-on pas : « *Derrière ces titres évocateurs de comportements, de pratiques ou d'interrogations qui concernent tout le monde, c'est en réalité une seule et même question qui est toujours posée : qu'en est-il de la spécificité bretonne à l'aube du 21^e siècle ? Les façons de se marier, les relations à l'Église, les comportements alimentaires sont-ils révélateurs d'une identité bretonne, qui se perpétue par-delà les transformations qui affectent la société depuis la fin de la deuxième guerre mondiale ?* » Et François Hubert³², conservateur au Musée de Bretagne et alors président de l'association, de poursuivre : « *La problématique de Buhez est donc résolument contemporaine et sa méthode est celle de l'histoire, même si l'ethnologie y joue un rôle non négligeable. Il s'agit de mettre en évidence les évolutions, les changements, les ruptures et les permanences qui, à partir d'un fil conducteur chronologique, aident à comprendre la Bretagne d'aujourd'hui*³³. » L'exposition est un *medium* incontournable pour la recherche (dans le cas présent en histoire et en ethnologie) dans la restitution, au plus grand nombre, des données recueillies, des connaissances acquises et des savoirs issus de la confrontation et de l'analyse.

³² François Hubert, titulaire d'une licence de philosophie, d'une maîtrise Unité technique information Communication et d'un DEA d'ethnologie, est recruté en tant que conservateur adjoint au Musée de Bretagne dès 1983, étant auparavant responsable du service éducatif de l'écomusée de la Grande Lande (Marquèze-Sabres, Landes). Il joue un rôle déterminant dans l'élaboration du programme du nouveau musée de Bretagne NÉC-Les Champs libres. Il succède à Jean-Yves Veillard au départ en retraite de celui-ci. Président de Buhez de 1993 à 1999, et auteur de plusieurs articles sur les écomusées, il est aujourd'hui conservateur en chef directeur du Musée d'Aquitaine à Bordeaux.

³³ *Quand les Bretons passent à table. Préface*, Apogée, 1994, p. 5.

De 1980 aux années 1990, le paysage muséographique breton s'est profondément modifié. Nous étions 11 lors de la création de Buhez pour 10 musées et écomusées ; en 1994 l'association regroupait 25 conservateurs représentant 19 musées et écomusées de la Bretagne historique³⁴. Le musée Préhistorique Miln-Le Rouzic de Carnac et le Musée de Dinan avaient rejoint l'association dès 1978.

Outre la mise en commun des savoir-faire, et l'exposition commune était en cela un bon champ d'expérimentation par la confrontation de nos expériences particulières, nous nous étions fixés pour objectif la création de structures régionales au service des collectivités qui nous employaient et entretenaient un musée, parfois tant bien que mal. Nous ne perdions pas de vue, par ailleurs, la nécessité tout à la fois « morale » et déontologique mais aussi « politique » de nous rapprocher du monde associatif. En cela, nous nous donnions pour mission de proposer notre conseil aux associations, forts de nos expériences professionnelles dans la collecte et la conservation des données, leur mise en valeur. Ainsi naquit le projet d'une Équipe technique d'assistance-ÉTA, projet qui participerait d'une politique régionale du patrimoine que nous stimulerions. Dans le projet évoqué dès juillet 1979 la Conférence permanente et l'ÉTA devaient favoriser « *le recensement et le sauvetage « scientifique » du matériel ethnographique existant et, principalement, détenu par de nombreuses associations récemment créées en Bretagne et ayant procédé à des collectes « sauvages », mais ne pouvant assurer à long terme l'exploitation (étude, présentation...) et la survie du matériel recueilli* »³⁵. Il n'y avait ici, dans l'esprit des membres de Buhez, aucun désir de récupérer des collections, la volonté exprimée par les acteurs associatifs d'une réappropriation d'éléments locaux du patrimoine étant respectée. Chercheurs et universitaires seraient ici associés à la réflexion des conservateurs et responsables des collections publiques. Aux conseils dispensés par les conservateurs « institutionnels » auprès des acteurs associatifs locaux et des élus, alors que nous nous inquiétions de l'errance dans laquelle semblait s'enfermer certains responsables (retour à la terre, relent d'une idéologie passéiste, ethnocentrisme), s'ajouterait une contribution logistique : assistance et conseil dans la collecte, établissement d'inventaires, atelier de prise de vue, équipe de techniciens (dont un architecte et un photographe) intervenant sur le terrain aux côtés de responsables d'associations... La DRAC desservit le projet auprès des élus régionaux. Quant à la Direction des musées de France, ne transigeant pas avec ses *a priori*, elle ne

³⁴ « Bretagne historique » en référence à la Bretagne des cinq départements incluant ici la Loire-Atlantique avec Nantes où se trouve le château des ducs qui aujourd'hui abrite le musée d'histoire et d'ethnographie.

³⁵ Archives Buhez/1977-1979, compte rendu réunion Hanvec 26-27.07.1979.

voulut pas en entendre parler, d'autant plus que nous mettions sur le métier un autre projet, avec Jean-Pierre Gestin, celui d'un atelier régional de restauration des matériels ethnographiques. L'ÉTA ne vit pas le jour. Aucune collectivité possédant un musée ne disposait ni des moyens financiers, ni de la volonté politique, de doter sa propre structure d'un atelier de restauration. Par ailleurs, pour être « rentable », cet atelier, s'il avait été créé, aurait dû élargir son champ d'intervention à des collections autres que celles du musée porteur. Il s'agissait donc, dans notre esprit, avec une structure, non rattachée à un établissement particulier, de « régionaliser » la restauration, tout en sensibilisant conservateurs et élus aux nécessités de se doter des moyens techniques et des locaux de conservation appropriés ; ceci incluait aussi une mise en œuvre, localement et au niveau régional, d'une politique de préservation. Malgré les encouragements d'André Desvallées, la DMF s'opposa donc, une fois de plus, fermement, à notre projet et ce fut l'intervention opportune, dès 1979, de la direction de l'Institut français de restauration des œuvres d'art-IFROA³⁶ qui nous sauva la mise. L'IFROA nous conseilla dans le montage technique du dossier, limita nos prétentions aux seuls objets polychromés, et le Conseil général du Morbihan nous accueillit sur le domaine de Kerguéhennec en Bignan (1984) où se trouve toujours l'atelier reconnu par la DMF en 1988. Buhez n'ayant pas vocation à gérer une telle structure de restauration passa le relais à la région Bretagne en 1989³⁷.

Malgré l'échec du projet de création de l'ÉTA, Buhez fut à plusieurs reprises sollicitée et intervint en réalisant des études de faisabilité sur de nombreux projets dont ceux de l'écomusée de Groix (ethnographie), du musée de la Résistance à Saint-Marcel, Morbihan, qui devinrent municipaux et contrôlés ; s'ajoutèrent à ceux-ci une quinzaine d'autres projets (Buhez-Études). L'association Buhez s'ouvrit aussi aux responsables de musée d'association, tels que l'écomusée des marais salants de Batz-sur-Mer, et celui de La Roche-Bernard.

Ayant une certaine idée du musée et du métier de conservateur, n'ayant jamais voulu céder à l'intérêt immédiat, personnel ou corporatiste, nous avons toujours non sans passion, aux côtés de Jean-Yves Veillard, André Desvallées, Jean-Pierre Gestin, voulu valoriser l'intérêt collectif face aux enjeux d'une société en devenir. « *En cela, la conférence permanente, Buhez, a bien mérité de son nom, mais nous aurions pu aussi rêver, à un moment où, entre 1985 et les années 1995, un grand nombre de musées faisaient peau neuve ou s'engageaient dans de vastes*

³⁶ L'IFROA est créé en 1977. Jean Cural et Gilbert Delcroix furent nos interlocuteurs attentifs.

³⁷Le département du Morbihan joua un rôle capital, non relayé par les autres départements bretons, dans cette installation et l'équipement de l'atelier.

projets, qu'il y eût entre eux des programmes communs de collecte, d'interprétation, de gestion des collections. Encore fallait-il savoir rompre les individualismes et les raisonnements a priori de certains conservateurs, potentats locaux culturellement énarchisés ou imbus de conservatisme et non de conservation (collecter, conserver et préserver, étudier et transmettre); encore fallait-il savoir rompre par des conventions entre les collectivités propriétaires des musées les particularismes locaux, effacer du verbiage culturel des notions telles que celles des « arts et traditions populaires », notions qui permettent d'évacuer bien trop souvent dans l'approche de l'objet et des séries d'objets toute dimension sociale et économique, notions-paravent derrière lesquelles on se cache aisément pour ne pas s'engager³⁸... » Les leurres de l'esthétique et de la rareté sont d'excellents camouflages parce que bien confortables et facilitant des détournements idéologiques.

³⁸ LE BRIS DU REST, Erwan, *Buhez*, in *Monsieur le «conservateur». Musées et combats culturels au temps de Yann-Cheun Veillard*, Apogée, 2001, pp. 106-107 ; je reprends ici, mot pour mot, ma conclusion à l'article que j'ai alors produit en hommage à Jean-Yves Veillard, mon point de vue n'ayant pas changé depuis les « gens » et les « choses » ne m'en ayant pas donné l'occasion.

Résumé/Abstract/Resumen

Buhez-Vie !

Erwan Le Bris du Rest

Evocation du rôle d'André Desvallées dans le contexte de la création de l'association Buhez-Vie, regroupant les conservateurs des collections publiques d'ethnographie et d'histoire bretonnes. Le rôle de cette association, dont l'histoire et les actions sont analysées, est replacé dans le contexte de l'action de Georges Henri Rivière et de celle d'André Desvallées.

Mots clés : Desvallées, Rivière, Bretagne, musées d'ethnographie

Buhez-Vie!

Erwan Le Bris du Rest

Looking back on the role of Desvallées in the creation of the Association Buhez-Vie [Buhez, the word for “life” in Breton, and Vie, “life” in French] that gathered together curators of public collections of Breton ethnography and history. The author analyses the history and action of this association, and places its rôle in the context of the action of Georges Henri Rivière and André Desvallées.

Key Words: Desvallées, Rivière, Brittany, ethnographic museums

Buhez-Vie !

Erwan Le Bris du Rest

Evocación del papel de André Desvallées en el contexto de la creación de la asociación Buhez-Vie [Buhez, la palabra por “vida” en Bretón, y Vie, “vida” en francés] reuniendo a los conservadores de colecciones públicas de etnografía y de historia bretona. El papel de esta asociación, cuya historia y acciones se analizan, se ubica en el contexto de la obra de Georges Henri Rivière y la de André Desvallées.

Palabras clave: Desvallées, Riviere, Breaña, museos etnográficos

André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie

Bernard Deloche

Professeur émérite, Université Jean Moulin, Lyon 3

Chez cet homme de conviction, la voix est grave, basse parfois jusqu'à l'inaudible, presque lugubre. Bien qu'il ait représenté la France au sein de l'ICOM et de l'ICOFOM¹ pendant plusieurs décennies, jamais André Desvallées n'a cherché à se mettre en avant ou à récupérer pour son compte les entreprises qu'il lançait ou celles auxquelles il s'associait. Véritable éminence grise de la culture, il n'a publié qu'un seul ouvrage de muséologie en son nom propre (*Quai Branly. Un miroir aux alouettes ?* 2000), les deux autres livres traitant de muséologie (*La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, 1989, et les deux volumes de *Vagues*, 1992-1994) sont des anthologies, donc des recueils de textes écrits en grande partie par d'autres². En paraissant s'effacer modestement derrière les écrits d'autrui, il n'en a pas moins fait la synthèse et la théorie, dégageant ainsi les lignes de force d'un courant majeur de l'histoire du musée, celui de la nouvelle muséologie.

En une trentaine d'années, les idées d'André Desvallées – comme celles de Georges Henri Rivière et de Hugues de Varine – sont passées dans les mentalités au point qu'on oublie parfois qui en fut l'initiateur. Ce sont elles qui ont inspiré en France la fondation à Marseille, en 1982, par Évelyne Lehalle de l'association Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES). Elles encore qui ont essaimé notamment outre-Atlantique et servi de base à une entreprise d'envergure internationale, le MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie), créé au Québec en 1984 par Pierre Mayrand, René Rivard et Paule Renaud.

En dépit de sa discrétion native, son œuvre est bien celle d'un penseur engagé, d'un combattant, mais non celle d'un champion des barricades, car, s'il entreprend de déboulonner « l'escalier monumental »³, l'opération est toute symbolique, encore qu'il ait su prendre sa part des revendications contemporaines⁴.

¹ Comité international de l'ICOM pour la muséologie.

² Il a également publié *Arts populaires des pays de France*, en collaboration avec Georges Henri Rivière et Denise Glück (Paris, Joël Cuénot, 1975), mais il s'agit d'une étude portant sur des objets de musées, non d'un traité de muséologie.

³ DESVALLÉES A., *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Ed. W. et M.N.E.S., 2 vol, 1992 et 1994, t.1, p. 19.

⁴ C'est lui qui a rédigé la substance du texte concernant la culture dans *Changer la*

Un renversement des priorités

Ces idées, aussi simples que parfois difficiles à admettre par les professionnels de l'institution, se résument en quelques points.

D'abord, le *vernaculaire* – objets ou pratiques du quotidien ancrés dans une société donnée – mais également le *technique* – domaine utilitaire abusivement déprécié – prennent la place de l'exceptionnel et de l'universel, apanages de l'élite⁵. Pour celui qui sera appelé à diriger le musée national des techniques (musée du CNAM), un outil aratoire ou une locomotive ont autant de titres à entrer au musée qu'un tableau ou une sculpture chefs-d'œuvre d'un maître illustre. Accueillant les objets, même les plus modestes, les collections sont ainsi désacralisées⁶. Tout peut entrer au musée, car, au sens strict, « le concept "musée" couvre l'univers entier et donc tout est muséalisable. »⁷. Bref, tout peut être exposé⁸. L'envergure du champ est par principe sans limites assignables dans la mesure où le musée n'est pas d'abord un lieu mais plutôt un domaine théorique parfois désigné comme « le muséal ».

En même temps que s'estompe la valorisation exclusive de l'original, on découvre que l'*objet* lui-même n'est rien tant qu'il est dissocié du contexte duquel il tire son sens, comme l'avait déjà souligné Quatremère de Quincy à propos de Rome, la ville-musée, dans sa 3^e *Lettre au général Miranda*⁹. D'où la nécessité d'une reconstitution du contexte, prônée par Georges Henri Rivière et reprise, par exemple, par Jean-Pierre Laurent à Grenoble. On s'oriente vers le « musée intégral » qui a pour ambition de couvrir, au moins potentiellement, la réalité dans son ensemble¹⁰. Si le respect du contexte original conduit au choix délibéré d'une neutralité du cadre de présentation, André

vie, Programme de Gouvernement du Parti Socialiste, Paris, Flammarion, 1972, « *La défense du patrimoine culturel* » (p. 174-175), où il est question du patrimoine technique et des musées, notamment de la nécessité d'un musée d'architecture et d'un véritable musée des techniques, de la nécessité de créer un conseil supérieur du patrimoine ainsi qu'une école nationale du patrimoine et aussi des ateliers de restauration. Dans la version beaucoup plus courte devenue le *Programme commun de gouvernement*, signée avec le PCF, il n'est resté qu'un seul paragraphe (p. 283-284) où le patrimoine est défini comme étant « sans limite de temps ni de lieu » et où l'on préconise aussi la création d'un Conseil supérieur du Patrimoine (précisions communiquées par A. D.).

⁵ DESVALLÉES André, DEBARY Octave, « Un entretien avec André Desvallées », *Publics et Musées*, n°17-18, 2000, p236.

⁶ Dans cet esprit, André Desvallées a patiemment réuni des centaines de sacs et d'emballages en plastique, produits de la société de consommation échappant à toute forme de sacralité, qu'il a offerts au musée des ATP.

⁷ DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t.1, p. 21.

⁸ DESVALLÉES André, « Un tournant de la muséologie » ; *Brises*, N°10, sept. 1987, pp.5-12.

⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine C., *Lettres à Miranda*, rééd. Paris, Macula, 1989.

¹⁰ DESVALLÉES André, « La muséologie et les musées : changements de concepts », *Icofom Study Series*. 12, 1987, p.85 - 95.

Desvallées a su cependant saluer l'expérimentation d'une mise hors-contexte délibérée en vue d'une déstabilisation du visiteur afin d'induire une autre lecture, comme le feront Jacques Hainard et son équipe à Neuchâtel, c'est alors que « le sens se trouve non pas dans l'expôt [...] mais dans ce qui l'unit à un autre expôt dont il est rapproché »¹¹. Ce nouveau statut de l'objet ne réclame d'ailleurs pas nécessairement de recourir aux originaux, d'où la relativisation de la « vraie chose » (*real thing*), pour reprendre l'expression de Duncan F. Cameron et l'importance nouvelle accordée aux substituts¹².

Le *public* prime désormais sur les collections enfin banalisées, il n'est plus ce visiteur anonyme qui venait pieusement se recueillir auprès des génies de la culture occidentale en tentant de s'humaniser. Au contraire, composé de personnes qui ont une identité et une histoire propres que l'on ne saurait ignorer lorsqu'on s'adresse à lui, ce public réclame d'être connu pour lui-même, et non comme le visiteur lambda. Ce qui impose que l'on invente une démarche de communication avec lui. De plus, le message qu'on lui adresse doit pour l'essentiel émaner de lui-même¹³. Telle est la nouvelle dimension médiatique du musée.

Mieux, l'attention à la vie concrète des hommes au sein d'un groupe, objet spécifique de l'ethnologie, conduit assez naturellement à un remaniement des rapports sociaux. Dans ce cadre nouveau, on assiste à la naissance de l'interactivité (dimension sociale : agir et rétro-agir), car selon Marc A. Maure, cité par André Desvallées, « il ne s'agit plus de délivrer un message universel à un public indéterminé, mais de mettre la population locale en contact avec sa propre histoire, ses propres traditions, ses propres valeurs, etc. »¹⁴. Le visiteur, de spectateur qu'il était jusqu'ici, tend maintenant à devenir acteur. D'où le principe de la réappropriation patrimoniale qui consiste à « restituer le musée à ceux auxquels il aurait toujours dû appartenir et de faire du musée une institution culturelle à la disposition du plus grand nombre. »¹⁵. Cessant d'être uniquement un outil de valorisation de l'élite, le musée se révèle enfin au service de la société et de son développement. Tel est l'objectif identitaire désormais fixé, c'est lui qui déterminera un mode de communication et l'apparition de musées d'un nouveau type.

¹¹ DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t.2, p. 31.

¹² DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie », in *Nouvelles muséologies* (Alain Nicolas éditeur). Marseille, Mnes, 1986, pp.45-52, DESVALLÉES André, *Brises, op. cit.*, p. 8-9.

¹³ DESVALLÉES André, DEBARY Octave, *op. cit.*, p236.

¹⁴ DESVALLÉES André, « Muséologie (nouvelle) ». *Encyclopaedia universalis, Supplément*, t.2., 1981, p.958-961 (6 colonnes) (repris dans l'édition de 1985).

¹⁵ *Ibid.*

Mais l'essentiel, resté plus ou moins latent au fil des écrits, est la priorité accordée à l'*autre*. Les musées, qui font trop souvent l'économie de la distinction du *même* et de l'*autre*, « n'ont généralement guère cherché à exprimer qu'une seule culture [s.-e. la culture occidentale] »¹⁶. Or, n'est-ce pas la mission de l'ethnologie que de faire connaître l'autre dans sa différence ? La polémique autour du musée du quai Branly et la véhémence protestation qu'elle a suscitée ont révélé l'absorption des cultures étrangères par le musée, car, faute de pouvoir éliminer l'autre, nous l'avons ingéré. Désormais, le musée n'est plus et ne doit plus être « le miroir culturel de quelques uns », que semblait encore défendre Rivière lorsqu'il définissait l'écomusée¹⁷, ou encore le miroir de notre seule civilisation, mais il doit s'ouvrir à la différence¹⁸.

Une re-compréhension de l'institution

Conséquence de ce bouleversement dans les priorités, le musée va renoncer à sa mission sacrée de sanctuaire de la culture pour devenir un simple *moyen* au service de la société. André Desvallées affirme sans hésiter que le musée n'est pas – ou n'est plus – ce temple où étaient conservés et vénérés les témoins glorieux de notre humanité devenus objets d'un culte presque religieux. L'idée du musée-moyen est en partie reprise à l'Américaine Judith Spielbauer¹⁹ et aux muséologues tchécoslovaques Z. Z. Stránský et A. Gregorová²⁰. À coup sûr, c'était là se heurter de front au monde des conservateurs les plus traditionnels entièrement dévoués à la cause mystique. Il fallait en effet un grand courage pour avancer l'idée que le musée n'est qu'un moyen, un pur instrument subordonné à des objectifs et des valeurs qu'il n'a probablement pas même pour mission de définir. Alors que naguère ces valeurs étaient comme prédéterminées par la culture occidentale et culminaient dans les œuvres d'art censées être le reflet désintéressé de ce que l'humanité a produit de plus élevé, désormais les valeurs auxquelles on le soumet sont des conquêtes historiques et font l'objet d'un choix de la part de la collectivité au service de laquelle est placée l'institution. Il s'agit là d'une véritable *rupture* et c'est dans cet esprit qu'André Desvallées reprend à son compte le thème de la muséologie de la rupture proposé par

¹⁶ DESVALLÉES André, « Les musées d'ethnographie ont-ils encore un sens ? ». *Anales del Museo nacional de antropologia*, n°1, Madrid, 1994, pp.51-57.

¹⁷ G. H. Rivière, définition de l'écomusée : « C'est un miroir où une population se regarde pour s'y reconnaître », *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, p. 142.

¹⁸ DESVALLÉES André, *Vagues*, op. cit., p. 16-23 ; DESVALLÉES A., *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? A propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, Paris, l'Harmattan, 2007.

¹⁹ SPIELBAUER Judith, « Museums and Museology : a Means to Active Integrative Preservation », *Icofom Study Series*, 12, septembre 1987, p. 271-277.

²⁰ DESVALLÉES André, « Postface. Le défi muséologique », op. cit., p. 358.

Jacques Hainard en 1986²¹. S'il est un moyen, avant d'être une institution établie dans un bâtiment abritant des collections, le musée se traduit par un *faisceau de fonctions* dont la cohérence et l'interdépendance font la spécificité²². Il faut préserver pour transmettre les « témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme »²³. Voilà qui va donner naissance à de nouvelles figures du musée et, à terme, modifier la réalité du monde culturel. Bien que les idées doivent, selon lui, toujours anticiper les réalisations, l'action n'en demeure pas moins déterminante et c'est par elle seule que le musée pourra se transformer.

Le premier aspect de cette rupture dans les objectifs, c'est-à-dire dans la finalité du musée, est sans doute le développement de la toute nouvelle *fonction critique* de l'institution, car avant de proposer des contenus positifs il convient de prendre conscience de la réalité concrète, d'où le rôle majeur qui lui est assigné comme « révélateur de problèmes »²⁴. C'est ainsi que les questions priment toujours sur les réponses, qui ne sont elles-mêmes jamais stéréotypées ni définitives. Dans ce contexte, les musées traditionnels eux aussi vont connaître une mutation considérable en organisant des expositions à thèmes nourries de leurs propres collections. En marge des grandes messes rétrospectives consacrées à un artiste d'exception, depuis une vingtaine d'années au moins on voit s'organiser des manifestations centrées par exemple sur l'alimentation, l'eau, les OGM, la vieillesse ou la mort. Elles sont le plus souvent illustrées par les collections d'art du musée, histoire de donner une autre vie aux œuvres et de les présenter sous un angle également neuf, désormais chargé d'une signification sociale. L'art est alors mis au service de cette nouvelle mission, et ces expositions, qui décalent le regard du visiteur en l'orientant vers d'autres objectifs, sont destinées à provoquer une réflexion sur la vie concrète des hommes. Elles transforment ainsi subrepticement la vénérable institution.

Indissociable de la première, la deuxième fonction majeure du musée est donc *sociale* et va se traduire par la conception de musées d'un esprit entièrement neuf, délibérément conçus pour être tournés vers les problèmes des hommes vivants. Car il y a deux types de musées selon que l'on privilégie le public ou, au contraire, le patrimoine transmis. Le privilège accordé au public et l'attention à la vie concrète des hommes vont susciter l'émergence de nouvelles figures de l'institution, comme

²¹ DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t. 2, p. 30.

²² DESVALLÉES André, « À propos de la définition du musée », in MAIRESSE F., DESVALLÉES A. (Dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, l'Harmattan, 2007, p.53-56.

²³ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie ». Article « Muséologie », in *Encyclopedia universalis*, 1994 (9 colonnes).

²⁴ DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t. 2, p. 15.

l'écomusée qui valorisera la globalité homme/environnement naturel/culturel ou encore les musées dits de société, en apparence plus classiques, qui concentreront les priorités sur les problèmes concrets du quotidien ou les enjeux de la société contemporaine.

La dimension sociale entraîne avec elle une démarche de *communication*, qui requiert des aptitudes et une « qualité médiatique inconnue jusqu'alors »²⁵, et un changement du *rôle des interlocuteurs* devenus de véritables acteurs engagés dans une relation sociale interactive d'un type nouveau. Dès 1967, le musée de voisinage d'Anacostia de John Kinard avait mis en œuvre cette volonté de faire participer directement le public. Cette découverte de l'interactivité a conduit très vite et assez naturellement aux musées d'initiative communautaire, compris comme des centres d'échanges animés par des hommes au service des hommes. Dans cet esprit, on comprend que la sphère du privé puisse avoir ses limites et qu'un patrimoine réputé privé puisse également relever du collectif, comme l'a soutenu Hugues de Varine²⁶.

Ainsi conçu, le musée devient une sorte de levier social. Une fois encore, s'il adhère pleinement à ces innovations dont il porte en partie la paternité, André Desvallées n'apparaît pas comme en étant le fondateur officiel. Pour dire vite, l'idée de l'écomusée est due à Georges Henri Rivière pour la théorie, à Hugues de Varine pour le nom et à Marcel Évrard pour la réalisation effective, et celle des musées d'initiative communautaire à Hugues de Varine avec son livre *L'initiative communautaire*, paru d'abord au Brésil, ce pays aux inégalités sociales criantes²⁷. Quant aux musées dits de société, moins interactifs mais plus centrés sur des problématiques globales, ils ont trouvé à partir de 1980 en GHK²⁸, à Neuchâtel, leurs premiers initiateurs. Plus tard, et dans le même sillage, naîtront les musées de civilisation comme le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) initié par Michel Colardelle à Marseille²⁹ et le Musée des Confluences conçu par Michel Côté à Lyon, dont la démarche a parfois eu peine à s'imposer au point que ni l'un ni l'autre ne sont plus à la tête du projet qu'ils avaient initié.

²⁵ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie », in *Nouvelles muséologies* (Alain Nicolas éditeur). Marseille, Mnes, 1986, pp.50.

²⁶ DESVALLÉES André, DEBARY Octave, *op. cit.*, p. 237.

²⁷ VARINE Hugues de, *L'initiative communautaire*, Mâcon, W/MNES, 1991 ; en portugais, *O tempo social*, Rio de Janeiro, ECA, 1987.

²⁸ Terme acronyme désignant Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, organisateurs au musée d'Ethnographie de Neuchâtel d'expositions provocatrices au retentissement international.

²⁹ Ce musée, fruit d'une conversion et d'un transfert du musée des ATP définitivement fermé, a abandonné la priorité accordée aux objets au profit d'une interrogation sur les problèmes de société.

La nouvelle muséologie, un retour aux sources

S'il est vrai que la *nouvelle muséologie*, concept fédérateur de ces différentes idées, plonge ses racines dans le passé lointain du XIX^e siècle, comme l'a fort bien démontré François Mairesse³⁰, il ne faut pas oublier que c'est André Desvallées qui en fut à la fois le théoricien et l'acteur dans le dernier quart du XX^e siècle. Qu'en est-il alors du discours théorique ? Si la muséologie – que l'on se gardera de confondre avec la muséographie – est pour lui un « art », d'ailleurs plus philosophique que scientifique, c'est elle qui va décider de l'usage de cet outil de communication et de mise en espace sociale qu'est le musée. À noter que cette discipline est contractuelle, car elle n'est en fin de compte que ce que nous la faisons³¹, ce qui ouvre la voie à un renouveau complet des perspectives.

Sans qu'il soit question de renoncer en quoi que ce soit à cette conception de la muséologie comprise comme un art de langage ou de communication, l'apport de la nouvelle muséologie, cette « école vivante de contestation »³², peut se résumer en trois points : un état d'esprit, un inventaire des dérives et un projet social. – L'état d'esprit consiste dans l'ouverture et la disposition au changement, c'est-à-dire à l'accueil d'idées nouvelles, de pratiques nouvelles et d'objets nouveaux, au risque de bousculer des habitudes séculaires. Cet accueil s'est traduit par le renversement des priorités. – L'inventaire des dérives ne se réduit pas à les dénoncer mais il tente de comprendre comment le musée a été historiquement détourné de ses fins initiales pour devenir une sorte de temple distant du peuple qui ne peut plus se reconnaître en lui³³. On retrouve alors les quelques grands principes formulés par les pères fondateurs de l'époque révolutionnaire³⁴. Sont invoqués notamment les textes de Vicq d'Azyr et Poirier (la réappropriation patrimoniale et la conversion de l'œuvre en document), de l'abbé Grégoire (la valorisation des techniques et l'éloge des arts utiles), d'Alexandre Lenoir (l'identité nationale et la sauvegarde des témoins) et de Quatremère de Quincy (le musée intégral et la condamnation du musée-mausolée). Tous ces thèmes ont été soit oubliés soit détournés au profit d'une idéologie sacralisante. Il s'agit désormais de les

³⁰ MAIRESSE François, « La belle histoire, La belle histoire – aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics & Musées*, 17-18, 2000, p. 33-56.

³¹ DESVALLÉES André, « La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée ? », *Museological Working papers / Documents de Travail de Muséologie*, 1, 1980, p. 17-18.

³² DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t. 1, p. 15

³³ BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. de Minuit, 1966.

³⁴ Thèmes qu'André Desvallées reprendra en partie, sauf en ce qui concerne la négation des identités régionales prônée notamment par l'abbé Grégoire au nom du centralisme jacobin.

réanimer. On fera donc l'histoire des glissements qui se sont opérés subrepticement, d'où l'intérêt porté par André Desvallées notamment à la notion de patrimoine dont il a soigneusement reconstitué les divers avatars³⁵. – Quant au projet social, il s'est concrétisé, comme on l'a vu, dans une multitude d'initiatives qui ont abouti à la fondation de musées d'un type nouveau, avant tout centrés sur les rapports sociaux.

Bref, le vieillissement de la muséologie traditionnelle s'est traduit par le fait que « le musée a été coupé des masses auxquelles il avait été attribué pour leur élévation »³⁶, et la nouvelle muséologie, en renouant avec les pères fondateurs de la Révolution française, s'est révélée n'être qu'un « retour aux sources »³⁷. André Desvallées l'a répété maintes fois, l'erreur serait sans doute de vouloir dissocier muséologie et nouvelle muséologie, car leur opposition et leur réconciliation sont la vie même du concept. La dérive historique du musée et de la muséologie a suscité l'émergence d'une muséologie « autre », que nous appelons nouvelle muséologie bien qu'elle soit enracinée dans des origines historiques plus anciennes que la muséologie régnante. Cette nouvelle muséologie, résurgence des origines, devrait à terme devenir – ou redevenir – la muséologie tout court, c'est-à-dire la seule, mais « toute expérience peut s'arrêter un jour », dira-t-il à propos de l'écomusée³⁸, et il en va de même de la nouvelle muséologie. Ce n'est donc qu'une fois accomplie sa mission d'agent de prise de conscience, qu'elle pourra enfin disparaître, lorsque la muséologie se confondra totalement avec elle³⁹. Toutefois, en dépit de la dissolution de la MNES, trop rapide et trop brutale pour certains, dont André Desvallées lui-même, il semble que ce temps ne soit pas encore venu⁴⁰, mais nul ne sait quand la nouvelle muséologie – cette âme cachée de la muséologie – aura vocation à s'éteindre : « Je ne crois, écrit-il encore, ni à la fin de l'histoire, ni au fait qu'il faille accepter de tirer un trait sur toutes les innovations sociales des deux derniers siècles, au seul bénéfice de l'économie de marché. »⁴¹.

³⁵ DESVALLÉES André, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques », *Médias et patrimoine*, UNESCO, Montevideo, 2009, p. 19-35.

³⁶ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie », in *Nouvelles muséologies* (Alain Nicolas éditeur). Marseille, Mnes, 1986, p.46.

³⁷ DESVALLÉES André, *Vagues*, *op. cit.*, t. 1, p. 22-23.

³⁸ DESVALLÉES André, DEBARY Octave, *op. cit.*, p. 238.

³⁹ DESVALLÉES André, *Vagues*, *op. cit.*, et DESVALLÉES A., « La nouvelle muséologie ». Article « Muséologie », in *Encyclopedia universalis*, 1994 (9 colonnes).

⁴⁰ Cette association, fondée en 1982, a été dissoute le 3 juillet 2000 au grand dam d'André Desvallées, qui ne considérait pas la mission comme véritablement remplie (précision apportée par AD). Le fait que la présidente de la MNES ait obtenu un poste de responsabilité au ministère de la culture n'était qu'une étape dans un processus de transformation des mentalités, non le signe de ce que l'objectif était atteint.

⁴¹ DESVALLÉES André, DEBARY Octave, *op. cit.*, p. 239.

L'autre, ressort ultime et secret

Sans doute le concept d'*autre* – qu'il partage avec Hugues de Varine⁴² –, n'est-il pas longuement analysé dans les écrits d'André Desvallées, mais on peut se demander si ce n'est pas là pourtant que réside le cœur de sa pensée.

L'*Autre*, c'est avant tout une personne, une identité unique qui diffère de notre *ego*, même si nous avons ensemble des racines et des caractères communs qui font de chacun de nous un être humain. C'est aussi celui que nous craignons toujours un peu, parce qu'il est différent de nous, ce qui explique en partie la xénophobie, car l'autre se manifeste assez souvent comme une ethnie, un groupe plus ou moins restreint avec ses pratiques sociales propres dans lesquelles nous ne nous reconnaissons pas spontanément. Voilà pourquoi le musée du quai Branly, plus que n'importe quel autre musée, se trouve dans la ligne de mire, pour avoir converti et tenté de réduire l'*Autre* en l'esthétisant. On pense ici aux « beaux objets », que ne put s'empêcher d'admirer, quelques jours avant l'inauguration du musée, Maurice Godelier, pourtant ancien directeur scientifique du Musée de l'Homme que l'on venait de dépouiller impunément⁴³. Car le regard esthétique gomme les différences en conférant aux objets une dimension universelle, ce que Malraux avait parfaitement compris et dont il avait fait son cheval de bataille, lui qui rapprochait et mêlait sans vergogne Rome et Jérusalem, les trésors Incas et l'Égypte ancienne, les statuettes des Cyclades et la sculpture romane, tout cela sous le chef commun de l'humanisme universel dont il s'était fait l'ardent défenseur. Mais l'universel imposé par principe et sans médiation ne peut que conduire aux pires bévues, car il faut « avoir le sens de l'*Autre* et non pas celui du nivellement », écrit encore André Desvallées⁴⁴. Et c'est le rôle de l'ethnographie que de le révéler : « Dès ses débuts, en effet, cette discipline n'a-t-elle pas cherché de façon raisonnée à faire connaître l'*autre* et les collectes opérées depuis le seizième siècle n'avaient-elles pas eu pour objet de montrer ce qu'était cet autre, dans sa diversité comme dans ses ressemblances avec *les autres*, nous-mêmes inclus ? »⁴⁵.

Comme l'atteste aussi bien l'ethnographie que la psychologie de l'enfant, Victor de l'Aveyron⁴⁶ n'était pas un homme au

⁴² VARINE Hugues de, *La Culture des autres*, Paris, Seuil, 1976.

⁴³ DESVALLÉES André, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? A propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 181.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁵ DESVALLÉES André, « Les musées d'ethnographie ont-ils encore un sens ? ». *Anales del Museo nacional de antropologia*, n°1, Madrid, 1994, pp.57.

⁴⁶ Recueilli par l'abbé Bonnaterre en 1800, puis transféré à Paris comme une sorte de bête curieuse, il sera confié au médecin Jean Itard. Cf. ITARD Jean, *Victor de*

plein sens du terme, car chacun de nous ne devient homme que par la médiation de l'*autre*, que l'enfant sauvage n'a rencontré que très tardivement sous les traits du médecin Jean Itard. Voilà pourquoi, plus secrètement encore, l'*autre*, cette fois en tant qu'altérité, est au principe d'une méthode de pensée. Car, par delà la charité chrétienne et la place qu'elle réserve à l'*Autre* – Dieu étant parfois désigné comme le « Tout Autre » –, les idées inspirées du courant personnaliste du milieu du XX^e siècle ou même la simple philanthropie humanitaire qu'elle peut suggérer, André Desvallées a bien compris que cette attention à l'*autre* revêtait une dimension méthodologique essentielle, celle de la médiation, car l'altérité est le pivot même de la dialectique dans son processus d'opposition puis de réconciliation, c'est-à-dire le principe hégélien d'auto-mouvement du concept : « Comment concilier l'identité et l'altérité, écrit-il encore, sinon en retournant sans cesse à la part d'universel que détient chacun ? »⁴⁷. Il n'y a pas de même sans l'autre et, réciproquement, pas d'altérité sans identité, mais l'autre ne saurait non plus se réduire à n'être qu'un simple relais pour revenir à soi-même comme l'a traité le musée du quai Branly⁴⁸. Telle est sans doute la leçon la plus puissante de cette pensée ouvertement militante.

l'Aveyron, éditions Allia, Paris, 2009, et *L'Enfant sauvage*, film réalisé par François Truffaut avec Jean-Pierre Cargol dans le rôle de Victor, l'enfant sauvage, et Truffaut lui-même dans celui du docteur Itard, 1970.

⁴⁷ DESVALLÉES André, *Quai Branly...*, op. cit., p. 175.

⁴⁸ DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du quai Branly*, Paris, La Documentation française, 2013.

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées, penseur de la nouvelle muséologie

Bernard Deloche

Les idées d'André Desvallées sont tellement passées dans les mentalités qu'on oublie parfois qui les a promues, car jamais il n'a cherché à se mettre en avant pour récupérer à son compte les entreprises qu'il lançait ou celles auxquelles il s'associait. Et pourtant, son œuvre est celle d'un homme révolté, passionnément engagé pour la justice sociale. Ce fut d'abord le reversement des priorités. Le vernaculaire (le technique notamment) prenait la place de l'exceptionnel, apanage de l'élite, car tout peut être exposé, au besoin *in situ*, l'objet étant indissociable de son contexte. Ainsi désacralisées, les collections se sont effacées derrière la communication avec le public, et le musée lui-même renonçait à sa mission sacrée pour devenir un simple moyen au service de la société. Le concept fédérateur est celui de *nouvelle muséologie*, car, si la muséologie est un « art », plus philosophique que scientifique, qui décide de l'usage de cet outil de communication, la nouvelle muséologie, « école vivante de contestation », en renouant avec les pères fondateurs de la Révolution française, s'est révélée n'être qu'un retour aux sources.

Mots clés : Desvallées, métamuséologie, nouvelle muséologie, altérité

André Desvallées, the thinker behind the *French new museology*

Bernard Deloche

The ideas of André Desvallées have become so much part of our mental world that sometimes we forget who fostered them, because he never tried to promote himself or to claim that he was the inspiration for the projects he launched and that were associated with him. And yet, his work is that of a man revolting against a social system, passionately committed to social justice. First of all, turning the order of priorities upside down. What is vernacular (in particular vernacular techniques) would replace the exceptional, the prerogative of the elite, because everything must be displayed, and if necessary *in situ* as the object cannot be disconnected from its context. Collections were no longer sacred, they remained modestly behind communication with the public, and the museum itself lost its sacred calling to become simply a means at the service of society. The *French new museology* is the unifying concept because, if museology itself is an “art”, more philosophical than scientific, making decisions about how this communication tool should be used, new museology, a “living school of protest” reconnecting with the French Revolution, can be seen as a return to its origins.

Key Words: Desvallées, metamuseology, French new-museology, otherness

André Desvallées, pensador de la nueva museología

Bernard Deloche

Las ideas de André Desvallées están tan arraigadas en las mentalidades que a veces olvidamos quien fue su promotor, porque André nunca buscó atribuirse a sí mismo los proyectos que inició, ni aquellos a los que estuvo asociado. Y, aún más, su obra es la de un hombre rebelde, apasionadamente comprometido con la justicia social. Primero invirtiendo las prioridades. Lo vernacular (en especial la técnica) toma el lugar de lo excepcional, que es prerrogativa de las elites, y es así que todo puede ser expuesto, si es necesario *in situ*, porque el objeto es inseparable de su contexto. Desacralizándolas, las colecciones dejan de tener el protagonismo que es asumido por la comunicación con el público, y el mismo museo renuncia a su misión sagrada para llegar a ser un simple medio al servicio de la sociedad. El concepto unificador es el de la *nueva museología*, porque, si la museología es un « arte », más filosófico que científico, al decidir su uso como herramienta de comunicación, la nueva museología, « escuela viva de protesta », renovando los votos de los padres fundadores de la Revolución francesa, se revela entonces como un retorno a los orígenes.

Palabras clave: Desvallées, metamuseología, nueva museología, alteridad

Pour une recherche post-académique ou comment penser les publics des musées avec André Desvallées

Jacqueline Eidelman

Chef du Département de la politiques des publics, Direction générale des patrimoines, Ministère de la Culture et de la Communication

Que nous a fait découvrir l'étude de la fréquentation des musées et expositions depuis maintenant un demi-siècle ? Une double métamorphose : celle de l'idée de culture que l'espace muséal figure, celle de son expérience sociale par les publics.

Quatre échelles d'observation nous le démontrent. En premier, l'augmentation du nombre des visites dans les musées, expositions et monuments, la répartition entre les entrées gratuites et les entrées payantes ou encore la géographie de l'audience donnent à penser que la pratique des lieux patrimoniaux relève désormais d'un autre ordre que celui des « sorties culturelles cultivées » : une proportion toujours plus importante de nos concitoyens les visitent, et ce quel que soit leur milieu social. En effet, et c'est le deuxième constat, la transformation de la morphologie des publics – 18-25 ans, familles, tourisme populaire en sont les points saillants – est à l'image du paysage muséal : musées pluriels, publics pluriels. Des publics, donc, mais aussi des « carrières de visiteurs », non nécessairement linéaires, mais plutôt interagies par les circonstances, les attachements, les engagements. A une troisième échelle, celle de l'expérience de visite, les *savoirs*, *savoir-faire* et *savoir-être* que le visiteur mobilise et met au service de son projet de visite, la manière, aussi, dont ses compétences évoluent, amènent à considérer le musée comme un espace de négociation de pratiques et de représentations. Avec les différents rôles qu'endosse le visiteur au cours de différentes visites, voire d'une même visite, apparaît le flux continu des interactions entre lui, ses « co-visiteurs » et le discours muséal. Enfin, la quatrième échelle d'observation est celle du mode opératoire de l'exposition, celle de la connexion entre l'horizon d'attente, les postures de visite et les registres de l'interprétation : elle dévoile les différents régimes de la réception et une irréductible clé : la réflexivité.

Dès lors que l'on compose ces quatre échelles et que l'on fait varier l'angle d'observation, dès lors que l'on redonne la parole aux visiteurs, se dessine un public dont la caractérisation ne se résume pas à quelques traits succincts et la formation à une

trajectoire-type. La familiarité muséale n'est pas réglée selon un même schéma, une même organisation séquentielle, à partir des mêmes types d'expériences, des mêmes lieux de prédilection. Les motifs et les projets ne sont pas pré-formatés, le contenu des pratiques n'est pas standardisé, les interactions ne sont pas uniformément ordonnées. Les savoirs et compétences qui en sont la base ne présentent pas tous des traits analogues, n'ont pas toujours une origine identique et n'activent pas nécessairement des univers d'interprétation similaires. Le mode opératoire de l'exposition n'est jamais univoque. Au total, la visite se révèle comme une expérience sociale, une expérience de socialisation et d'individualisation de la culture. Elle relève d'une sociologie qui échappe à la théorie du champ et de l'habitus, du légitime et de l'illégitime. Mais aussi, son économie est au principe d'une sociologie de la réception renouvelée où les œuvres, les publics et les médiations interagissent selon un système complexe. Plus largement, le musée apparaît comme un dispositif de médiation, au principe d'une transaction réflexive entre la société des individus et les œuvres de culture.

Dira-t-on que cette conception présente une certaine originalité ? On ne saurait la séparer du travail d'un groupe de chercheurs – Jean Davallon, Hana Gottesdiener, Daniel Jacobi, Dominique Poulot, Catherine Ballé, moi-même – qui, dès les années 80, s'est intéressé à cette « *mutation* » du musée et a interrogé sur son statut de fait social en croisant plusieurs approches : historique, organisationnelle, socio-symbolique, communicationnelle, connaissance des publics. On doit, aussi, la mettre en perspective avec les recherches menées à l'étranger, en particulier outre-Atlantique, les « *museum studies* », tout en soulignant les ressemblances et les divergences. Enfin, il faut la placer sous le signe de la *Nouvelle Muséologie* qui lui a offert un cadre de réflexion.

Un article paru il y a une dizaine d'années dans *The American Historical Review*, revenait assez précisément sur l'histoire de la muséologie dans les pays de langue anglaise. Quatre axes semblaient se dégager : l'histoire sociale (avec la généalogie des musées), la culture matérielle et immatérielle (avec la question du statut de l'objet et de la mémoire), les philosophies d'action (avec la concurrence entre l'idéal d'universalité de la culture et la reconnaissance des différences culturelles), l'expérience sociale du musée (avec la signification d'une politique des publics). Les ouvrages de quelques icônes de la recherche française en sciences sociales avaient polarisé la réflexion, et dans certains cas de manière plus prononcée qu'en France : Foucault dont on transposait au musée la grille de lecture de « *Surveiller et punir* » ; Bourdieu et *l'Amour de l'Art* qui inspira un courant « reproduction » et « distinction » ;

Lyotard et la postmodernité ; Barthes ou Baudrillard et le système des objets. Un peu plus tard, d'autres vecteurs de convergence sont à l'œuvre : le « réseau Québec », qui sert de passerelle aux études de publics et à la muséologie de l'interprétation ; la sociologie des médias, qui fournit un canal aux « cultural studies » ; tel programme du CNRS sur la formation et emploi en Europe, grâce auquel on peut croiser les regards sur la professionnalisation de la médiation muséale ; la revue *Publics et Musées* devenue ensuite *Culture et Musées*, qui diffuse une perspective interactionniste appliquée à l'espace de l'exposition ; l'accord-cadre France-Canada qui familiarise aux problèmes de la micro-muséologie, ainsi qu'à ceux d'une organisation-musée agencée autour de la complémentarité professionnels-bénévoles, ou encore à ceux soulevés par la question des « identités culturelles »...

Pourtant, longtemps, une discordance a paru presque incommensurable : l'organisation et la structuration du champ de recherche. Dans les pays anglophones, la guerre ouverte, qui, à la fin des années 70, traverse le monde des professionnels de musées, nourrit les réflexions des chercheurs en sciences sociales. En France, par contre, la recherche académique se détourne de la façon dont un nombre de plus en plus grand de professionnels – Elisabeth Caillet, Michel Van Praët, Claude Fourteau, Claire Merleau-Ponty ou évidemment André Desvallées – conçoivent leur métier en plaçant les publics, au moins autant que les œuvres, au centre de l'activité muséale. Certes, il n'est pas possible d'ignorer que l'organisation de la recherche dans notre pays ménage une moins grande perméabilité entre les deux milieux. Il reste qu'à l'instar d'autres objets de recherche, le musée a longtemps passé pour un objet non-académique, surtout dans la mesure où il semblait suscité par les questions des acteurs du terrain. Qu'on s'acoquine avec ces acteurs, qu'on ne refuse pas de penser « ensemble » la mutation en cours, et se déclenchaient les foudres de la recherche « légitime » ! Pour être reconnu, les chercheurs en muséologie n'avaient d'autre alternative que la pose du « critique distancié » et certainement pas celle de la réflexivité en tant que méthode indispensable pour rendre compte de la complexité de la demande sociale. Ils devaient encore affronter la rigidité des découpages disciplinaires, et, au sein des disciplines, la domination de certains paradigmes. L'idée de « changement » s'est ainsi longtemps heurtée à la représentation d'un temps qui ne produit que de la sédimentation et de la réactivation. Musées et expositions connaissaient-ils un afflux de visiteurs ? Équivoque et illusion d'optique ! Des genres de musées très différents voyaient-ils le jour ? Seuls comptaient vraiment les musées d'art. Circonstances et formats de visite se transformaient-ils ? Il ne s'agissait que de conduites consuméristes cherchant à singer

l'élite... Qu'on puisse abandonner le raisonnement circulaire de la reproduction au profit d'une dynamique des échanges et des engagements individuels ou d'une intentionnalité des acteurs ; qu'on veuille mettre en vedette les médiations socio-symboliques, et qu'on conçoive le lieu du musée comme espace public de l'agir communicationnel ; qu'on prétende que le musée fait du lien social parce qu'il fait du sens pour les gens, qu'il est un lieu de culture de l'individu... Bref, qu'on inscrive la recherche sur les musées à la frontière de plusieurs disciplines pour lui découvrir des problématiques en harmonie avec ses spécificités, et l'on se trouvait inexorablement en décalage par rapport au « *mainstream* » de la recherche académique.

Mais justement, c'est peut-être ce décalage qui a fait la fortune des recherches en muséologie. L'on y verrait volontiers une illustration du succès remporté par ce courant émergent que certains ont appelé la recherche post-académique – l'expression recèle l'idée d'une nouvelle manière de recherche. Appliquée au musée, elle a utilement contribué à l'éclosion d'une anthropologie du musée et de ses visiteurs, à la vision d'un musée-zone de contact, qui fait partager et qui donne en partage, qui socialise et qui individualise. Placer la relation des individus et des collectifs à la culture sous le signe du partage ne vise pas tant à ré-enchanter la sociologie du lien social, qu'en étendre la zone de chalandise à ces dispositifs de médiation qui, tel le musée, pourraient, eux, ré-enchanter la société. C'est précisément un tel projet qui a animé l'œuvre d'André Desvallées. N'entendait-il pas donner une véritable légitimité à cette « culture matérielle populaire », à ce point aveugle du monde des musées où seraient réunis « *the real things, the real places and the real people* » ? N'entendait-il pas fonder une nouvelle catégorie générique, l'idéal-type d'un contre-modèle du musée légitime ? Catégorie hybride, musée de synthèse ? Musée de société dira-t-on dans les années 90 ; musée des civilisations, des cultures du monde voire musées universels dit-on en cette première décennie du XXI^e siècle. D'une certaine manière, son but est atteint : c'est bien ce mix qui est à l'œuvre dans l'appellation « Musées de France ». Prise dans sa globalité et sa diversité, cette catégorie transcrit bien une conception anthropologique de la culture et révoque en doute l'idée d'une culture limitée au seul domaine de l'esprit et de l'art, dans un sens élitiste et restreint. Dans le même temps, l'étude des publics de ce musée-monde rend visible une relation à la culture, sinon débonnaire, du moins plastique et plus souvent désinhibée.

Résumé/Abstract/Resumen

Pour une recherche post-académique, ou comment penser les publics des musées avec André Desvallées

Jacqueline Eidelman

L'étude de la fréquentation des musées témoigne d'une double métamorphose, tant au niveau de l'espace muséal que de l'expérience sociale par les publics. Cette métamorphose, qui s'est opérée au cours des dernières décennies, a été accompagnée par celle de la recherche sur le musée, à laquelle l'auteur a étroitement participé. Des multiples courants qui se sont formés, tant en France qu'à l'étranger, émerge souvent l'opposition parfois radicale entre la recherche académique et les milieux professionnels. L'auteur évoque, à cet égard, le rôle d'André Desvallées comme figure d'un lien entre ces deux univers, bousculant les catégories classiques pour favoriser des figures hybrides, associant étroitement objets et publics, tels qu'on les retrouve maintenant dans de nombreux musées de France.

Mots clés : Desvallées, métamuséologie, publics, nouvelle muséologie

For a post-academic research, or how to rethink the museum public with André Desvallées

Jacqueline Eidelman

A double metamorphosis took place in the studies of museum visiting, one in the concept of the museum space and the other in that of the visitors' community experience. This change happened over the past decades and went hand in hand with research on museums, in which the author had actively participated. Many trends took shape, as much in France as abroad, which often placed academic research in radical opposition to the professional environment. The author recalls the role of Desvallées as a link between the two worlds, upsetting the traditional categories to foster the hybrid ones, linking closely objects and the public, as we can now see is the case in many museums in France.

Key Words: Desvallées, metamuseology, public, French new museology

Por una investigación post-académica, o como pensar los públicos de museos con André Desvallées

Jacqueline Eidelman

El estudio de la asistencia de los visitantes a los museos muestra una doble metamorfosis, tanto en el espacio del museo, como en la experiencia social por parte de los públicos. Esta metamorfosis, que ha tenido lugar en las últimas décadas, ha estado acompañada por la investigación sobre el museo, en la que el autor se ha involucrado particularmente. De las múltiples corrientes que se han desarrollado tanto en Francia como en el extranjero, surge a menudo la oposición a veces radical entre la investigación académica y los medios profesionales. La autora señala al respecto el rol de la figura de André Desvallées como un vínculo entre los dos universos, abandonando las categorías convencionales para promover figuras híbridas, asociando estrechamente objetos y públicos, tal como podemos apreciar actualmente en numerosos museos de Francia.

Palabras clave: Desvallées, metamuseología, públicos, nueva museología

André Desvallées et l'éthique muséale

Jean-Michel Tobelem

Directeur, Option Culture

André Desvallées a très tôt perçu la nature des transformations en cours dans le monde des musées et du patrimoine ; dès lors, il s'est efforcé de développer une approche de l'éthique muséale. Celle-ci est articulée en particulier autour de deux thèmes : la transformation des visiteurs en consommateurs, sous l'empire du marketing, d'une part ; et, d'autre part, le risque de marchandisation de la culture. Deux points essentiels que nous aborderons successivement.

La question des publics

Pour André Desvallées, s'il est vrai que le musée a pour mission d'être ouvert au plus grand nombre, la croissance de la fréquentation n'est pas pour autant un objectif en soi et ne saurait résumer en tout état de cause la finalité de l'institution. Les chiffres, en effet, disent peu de choses de l'expérience réelle de visite : qui sont les visiteurs ? Que ressentent-ils pendant leur visite ? Qu'en retirent-ils plus précisément ? Or, faisant un parallèle – devenu davantage familier aujourd'hui – avec les industries culturelles, il pressent que les établissements risquent de faire du nombre de visiteurs l'étalon principal de leur réussite.

« Il serait bon de conduire une réflexion sur la nature de l'évolution que le musée est en train de connaître au regard de l'extension programmée de la fréquentation. Le musée n'échappe pas à l'évolution d'un monde qui change [...] Une meilleure connaissance des attentes du public doit-elle donc entraîner une adaptation du musée pour répondre à ses attentes ? Le grand danger n'est-il pas celui que connaissent les médias audio-visuels avec l'*audimat*, à savoir le nivellement par le moins-disant culturel ? Et ce danger ne passe-t-il pas surtout par les moyens de médiatisation utilisés ? »¹.

Cela pourrait de surcroît avoir pour conséquence, encore plus problématique, d'orienter la programmation même de l'institution en fonction des retombées attendues en termes de fréquentation, voire même de chiffre d'affaires (à la boutique et/ou au restaurant).

¹ DESVALLEES André, « Quel musée pour quels publics ? », *Icofom Study Series – ISS* 35, 2005, p. 55-60.

Toutes les citations qui suivent, sauf mentions contraires, sont extraites de cet article.

« L'étape qui a rapidement suivi le remodelage du musée, après la mutation, pour certains, de leur système pédagogique en un système ludique, c'est la primauté qui a partout été donnée à l'efficacité économique, voire au profit, sur l'enrichissement éducatif et culturel. Parfois même les établissements purement culturels ont été mis en concurrence avec ceux dont la finalité est d'abord commerciale. Bien loin est l'intérêt qualitatif qui était porté au public pendant les années 1960-1990, cherchant à savoir pourquoi il ne venait pas au musée. Les enquêteurs et analystes des publics ont été piégés, comme l'avaient été, pendant les années 1960, les sociologues enquêtant pour les industriels. Désormais, en effet, on cherche plutôt à savoir ce qu'il plairait au public de venir voir plutôt que de le former pour qu'il soit apte à voir ce qui existe. »

Autre écueil possible, dont l'actualité fournit maints exemples, le lien entre les phénomènes de mode et la présentation de certaines expositions, sans parler des relations entre les entreprises du secteur de la mode lui-même et certains musées. Là encore, André Desvallées rappelle que c'est la mission du musée (même s'il n'utilise pas nécessairement ce terme) qui doit guider l'action des institutions muséales, et non des considérations économiques ou médiatiques.

« Il semble bien que c'est avec le musée de Beaux-arts que l'intérêt du public est le plus en rapport avec la mode. Non seulement parce que les goûts pour la création artistique sont déjà dépendants de la mode, mais aussi parce que les flux de fréquentation sont également très liés aux modes médiatiques. À témoin le succès des grandes expositions comme celles sur Vermeer, Breughel, Bosch, Goya, Gauguin, Van Gogh, Monet et tous les Impressionnistes. Mais aussi des « journées des musées » ou des « nuits des musées ». Sous un certain angle, on peut donc regretter un certain « *trop plein* » ».

Un point important dans la réflexion d'André Desvallées concerne la question de la « connaissance des attentes du public » et la dénonciation des méfaits du marketing. De fait, nul ne songera à contester que certaines utilisations du marketing peuvent prêter pour le moins à discussion, lorsque le discours du marketing vient à l'appui d'une orientation « commerciale » des musées ou apporte une argumentation contestable à de regrettables augmentations tarifaires.

« Comme nul n'en ignore, le terme « *marketing* » vient du mot latin « *mercatus* », dérivé lui-même de « *merx, mercis* » (= marchandise) ; en italien « *mercato* », dans les langues germaniques comme en anglais « *market* » et en français « *marché* ». Dans « *marketing* », il a donc d'abord ce qui a rapport au marché, à la fois le lieu où se fait la transaction (*mercado*, en espagnol) et la transaction elle-même (dans les autres langues évoquées), et donc le commerce : c'est à la fois ce qui concerne le lieu, ce qui concerne la marchandise, ce qui concerne ceux qui la vendent et ce qui concerne ceux qui l'achètent. Pour ce qui concerne ces derniers, au

XX^e siècle le terme a fini par désigner « l'ensemble des consommateurs, réels ou potentiels ». « *To market* » signifie donc « *faire une transaction, un échange* », c'est-à-dire « *vendre* » ou « *acheter* ». Le « *marketing* » concerne donc tout ce qui touche au commerce. Mais le terme s'est spécialisé dans le sens de « *commercialisation* » et donc dans celui de la « *recherche des acheteurs, des clients* ». Si l'on retourne aux sources étymologiques, le français possède dans un sens assez proche le terme de « *démarchage* ». Et nous sommes revenus à la question posée, car, lorsque l'on fait du *démarchage* ou du *marketing*, vise-t-on des clients, comme le veut le marché, ou vise-t-on des visiteurs, c'est-à-dire des regardeurs et des auditeurs, des gens qui à la fois sentent et réfléchissent, comme le voudrait le fait que les musées font partie des domaines culturel et éducatif, et non pas seulement des gens qui évaluent, qui vendent et qui achètent ? »

La vision d'André Desvallées à l'égard des études de publics et du marketing demeure nuancée : il admet en effet que ces études peuvent permettre une amélioration des conditions d'accueil des visiteurs et une meilleure interprétation des collections, conditions possibles à l'élargissement de la fréquentation en direction de publics moins familiers des musées. Il craint néanmoins que le contenant (architecture, scénographie) prenne progressivement le pas sur le contenu, posant là encore ultimement la question des finalités : l'architecture a-t-elle pour fonction de servir le discours muséal ou bien se suffit-elle à elle-même, dans un désir narcissique de représentation publique ? La scénographie a-t-elle pour objet de faciliter l'appréhension des collections ou bien se donne-t-elle ostensiblement à voir au détriment du propos éducatif du musée ?

Plus grave encore, la réduction possible de la capacité du musée à prendre position dans l'espace public, autrement dit la faculté d'intervenir utilement dans les questions de sociétés où son « autorité » scientifique rend sa parole légitime, à rebours du discours bien-pensant ou « politiquement correct ».

« Peut-être peut-on forcer la main d'un consommateur, mais on ne peut former de force un regardeur. C'est pourtant de force que l'on a voulu élargir le volume du public, par les mêmes méthodes de marketing utilisées pour vendre des automobiles ou de la lessive. Pourquoi pas en effet ? Mais à deux conditions majeures. La première c'est que, si l'emballage, à savoir les conditions d'accueil et de la lecture des expôts, doivent être améliorés pour que le contenu puisse être rendu accessible à tous et que quiconque puisse y pénétrer, il n'est pas souhaitable que cet emballage soit développé au point de cacher le contenu. La seconde condition est que le contenu lui-même ne soit pas modifié pour faciliter cette accessibilité, par un escamotage partiel tenant par exemple au « *politiquement correct* », par la disparition d'une mise en perspective multiple. »

Pour autant, à moins d'adopter une vision essentialiste des études de publics (utilisées du reste en sociologie, ethnologie, psychologie et anthropologie sans que cela soulève les mêmes interrogations) et d'abstraire les responsables d'institutions de leur responsabilité première, il est difficile de rendre compte de ces maux la technique elle-même, qui demeure un outil aux mains des dirigeants de musées. Autrement dit, faut-il blâmer l'outil ou bien celui qui l'utilise dans le sens qui lui convient, qu'il s'agisse des directeurs d'institutions et leurs tutelles ou leur conseil d'administration (dans le cas des musées constitués sous la forme juridique d'établissements publics), des élus (dans le cas des musées locaux) ou bien des responsables ministériels (dans le cas des musées nationaux) ? Selon André Desvallées, le risque demeure pourtant d'une transformation des visiteurs en « clients ».

« Les années 1980 ont révélé aux responsables de musées la nécessité de recourir à des méthodes commerciales déjà éprouvées : il peut alors s'agir d'une simple prospection en direction d'organismes professionnels ou sociaux, ou bien sur liste d'adresse (« *mailing* ») comme le ferait n'importe quel autre établissement en direction de sa clientèle potentielle. Autrement dit, cette méthode se contente d'intégrer un volet commercial dans la démarche d'ouverture vers le public en utilisant des moyens utilisés par tous. Une question se pose toutefois : nos éventuels visiteurs étant alors traités avec les mêmes techniques et selon les mêmes méthodes que les clients potentiels de n'importe quelle firme doit-on s'étonner s'ils se comportent de la même façon dans un musée ou une exposition muséale qu'ils le feraient lors de la visite d'un centre de loisirs de type Disneyland (mais ils ont alors toutes les raisons d'être déçus) ou même lors de leur visite à un grand magasin commercial ? »

André Desvallées croit-il réellement que les visiteurs-consommateurs ne font pas la différence entre un musée et un parc d'attraction ? Pense-t-il vraiment que s'il advenait que les musées recourent aux mêmes procédés de promotion et de communication que les parcs à thème ces derniers accueilleraient le même nombre de visiteurs que ces derniers et verraient leur profil sociologique ne plus s'en distinguer ? Hélas, les études portant sur le profil socio-démographique des visiteurs de musées démontrent qu'il n'en est rien.

Il faut néanmoins donner raison à André Desvallées d'attirer l'attention sur le fait que certains nouveaux équipements culturels n'appartiennent pas clairement à l'une ou l'autre de ces catégories qui se voudraient étanches : le musée et le parc à thème. Ces équipements d'un genre hybride (qui ne sont pas des musées au sens classique du terme) empruntent en effet à la fois au monde muséal un discours scientifique crédible et, dans le même temps, au monde des loisirs des procédés distractifs qui en font aussi des lieux d'amusement familial. Au-delà de

ces cas particuliers, André Desvallées observe l'influence de la « société du spectacle » sur les musées.

« La première étape de l'évolution contemporaine a donc été pour le musée de s'adapter à la société des loisirs en devenant aussi agréable à voir qu'un spectacle. Pour de nombreux musées le toilettage n'était donc pas forcément inutile afin de les rendre agréables à visiter. Mais, en les rendant en même temps amusants, une des conséquences, qui mérite réflexion, a parfois été de modifier leur nature en accentuant leur aspect ludique au détriment de leur aspect pédagogique. »

Mais la question de l'intentionnalité ne doit-elle pas être soulevée s'agissant du caractère « divertissant » de la visite muséale (étant entendu qu'il convient sans doute d'opérer une distinction à cet égard entre les publics adultes et les jeunes publics) ? Le spectaculaire est-il recherché pour lui-même, comme une façon pour le musée d'entrer dans le monde des loisirs et de se poser en concurrent des parcs de loisir ? Ou bien le caractère plaisant de la visite ne constitue-t-il qu'un moyen utile pour transmettre de l'information et des connaissances ?

« La quête du nombre est souvent devenue une griserie sans limite et a fini, en certains lieux, par être l'unique justification de l'existence du musée. De centre de conservation, d'exposition, de transmission et de recherche le musée n'est-il pas en train de devenir, si on ne l'en préserve pas, un simple lieu de divertissement pour grand public, mis en concurrence par les autorités qui le financent avec les centres de loisirs, les parcs d'attractions et autres "disneylands" ? »

Si l'on peut convenir que l'accès à la culture suppose toujours un certain effort (à rebours des produits de l'industrie culturelle grand public), cela ne signifie pas pour autant que cet accès doive se faire de façon austère, voire rébarbative ; car dans ce cas, ce serait courir le risque d'éloigner encore davantage des publics peu familiers de la culture. Si le ludique n'est pas nécessairement l'ennemi du pédagogique, alors les chemins de la connaissance peuvent aussi se révéler plaisants à l'occasion.

Le danger serait ainsi celui d'une opposition stérile entre éducation et divertissement, enrichissement et distraction, instruction et amusement. En étant modérément optimiste, on peut ainsi penser qu'une utilisation raisonnablement plaisante des dispositifs de médiation et d'interprétation peut avoir pour effet de rapprocher l'offre muséale des personnes auxquelles on la destine, facteur utile d'élargissement des publics. André Desvallées souligne en tout état de cause que nous assistons à une mutation des musées ; l'actuel brouillage des frontières, que l'on observe dans d'autres champs sociaux, constituant

assurément l'une des caractéristiques de notre civilisation postmoderne.

« Après plus de deux siècles d'existence officielle et trois décennies de questionnements l'heure est sans doute venue de faire le point sur le devenir des musées. Nous venons en effet de vivre à la fois trois décennies de remise en cause du sens du musée, de sa justification sociale, et du rapport à son contenu et à ses utilisateurs, et deux décennies d'un rhabillage formel qui n'a pas forcément à voir avec les questionnements posés au cours de la décennie précédente [...] Beaucoup de questions se posent donc à nous, dont nous ne sommes pas sûrs de détenir les réponses. Encore devons-nous au moins nous interroger honnêtement, car nous nous trouvons incontestablement à un tournant de l'histoire du musée, tournant aussi important que lorsque, il y a deux siècles, l'Europe était passée de la collection privée au musée public. »²

André Desvallées oppose par ailleurs le « regardeur » au « consommateur » : on comprend la force de l'image, qui fait du marketing l'instrument de cette dégradation, mais on discerne avec plus de difficulté comment distinguer en pratique l'un de l'autre.

« En même temps que l'on cherchait à mieux satisfaire le public, à le diversifier de plus en plus, puis à l'étendre au maximum, n'a-t-on pas abouti, la fin justifiant les moyens, à le transformer en simple « consommateur » ? [...] On avait déjà confondu, à partir des années 1960, les relations publiques avec l'action pédagogique, puis culturelle ; on ne parle plus désormais dans les grands musées que de « marketing », d'« étude de marché ». L'ICOM a même créé un comité spécifique de ce nom : en français, seulement “ Comité des Relations publiques ” mais en anglais “ Marketing and Public Relations ” (= MPR). Ce changement d'objectif ne semble donc pas se faire sans dégâts collatéraux. Les musées, certes, ne peuvent exister sans public, mais il faut veiller à ce qu'un système comparable à l'audimat de la télévision n'entraîne pas une dégradation du contenu de l'exposition ».

André Desvallées ne saurait bien sûr être accusé d'élitisme, mais sa méfiance à l'égard d'un accroissement de la fréquentation des musées peine à convaincre entièrement. Car ce dernier ne résulte pas uniquement des efforts déployés par le marketing (entendu probablement au sens de la promotion et de la communication), mais tout autant de la modernisation des établissements, du développement de leurs programmes et de la fidélisation des visiteurs, ce qui était après tout précisément la visée des abonnements proposés par Jean Vilar au Théâtre national populaire (TNP).

² DESVALLÉES André, « Les musées à la fin du second millénaire et l'avenir des musées », conférence inédite, Sao Paulo, 2003.

Ce qui signifie que l'augmentation de la fréquentation de certains musées est due au moins pour partie à l'accroissement du niveau d'éducation de la population (ce dont on ne peut que se réjouir) et au fait qu'une population adepte de la sortie muséale a accentué la fréquence de ses visites (une conséquence positive des efforts de fidélisation). Cela conduit *in fine* à distinguer utilement le nombre de « visiteurs » (en tant que donnée brute) et le nombre de « visites » (qui peut résulter de la venue à plusieurs reprises des mêmes individus dans le musée).

Le risque de marchandisation du patrimoine et de la culture

André Desvallées note que les changements à l'œuvre dans le monde des musées se font graduellement, une remarque essentielle pour ceux des observateurs qui ne font pas le compte au jour le jour des évolutions qui se produisent sous leurs yeux.

« Mais lorsque le développement du tourisme et de cette mondialisation n'est pas culturel mais économique, ou si parfois l'économie se cache sous une tête chercheuse faussement culturelle, pour faire avancer d'autres marchés, on peut s'interroger sérieusement sur l'avenir culturel de notre patrimoine, tellement facile à reconvertir en « *produits* » pour le marché et sur l'avenir de nos expositions, tellement faciles à reconvertir en spectacles (en « *shows* »)... et, finalement, sur l'avenir de nos visiteurs, déjà en cours de reconversion comme consommateurs. Le problème, faut-il le répéter, c'est le changement des valeurs, à la fois très rapide et à peine perceptible, car les visiteurs s'en rendent à peine compte, ne croyant assister qu'à un changement de style. »

Il est particulièrement pertinent de noter que ces transformations s'effectuent pas à pas, dans un désordre apparent et dans ce qui paraît contingent à qui n'est pas un spécialiste du domaine.

« Les répercussions des NTIC sont de nature formelle, entraînant certainement une mutation de l'institution muséale qui peut aller jusqu'à une métamorphose, à un changement de nature, mais n'en modifiant pas la démarche, l'approche que l'on peut avoir à l'égard du monde visuel, et notamment du patrimoine. Par contre les menaces que fait peser dès à présent la mutation économique me paraissent beaucoup plus dangereuses, et c'est ce sur quoi je vais insister, dans la mesure où c'est à une véritable mutation culturelle qu'elles sont insidieusement en train de donner lieu. Je dis bien insidieusement, car les changements se faisant tout doucement, jour après jour, sans brutalité, et sous le simple prétexte d'amélioration pour le confort, personne ne s'en méfie. Et lorsque le mal sera fait, il sera certainement trop tard. »

Cela témoigne du fait qu'au-delà des (rares) textes de référence – le rapport Jouyet-Lévy sur l'économie de l'immatériel par exemple – tout se passe comme si un ensemble de décisions prises isolément conduisaient en définitive à de sensibles mutations, sous l'emprise d'un nouveau paradigme muséal qui se dessine progressivement, influencé par les mécanismes du marché, l'essor du tourisme et les postulats du libéralisme économique.

« Après avoir connu une courte période d'euphorie et de manne financière (assez courte il est vrai, celle des années 1980), désormais, à l'aube du nouveau siècle, le patrimoine, les musées (surtout ceux qui ne touchent pas aux Beaux-arts, mais leur tour est aussi en train de venir) et donc la muséologie connaissent à présent une période de questionnement en tant qu'institutions – non pas tellement d'ailleurs qu'on en conteste l'existence, mais qu'ils connaissent un désengagement financier et des interrogations épistémologiques et même axiologiques les conduisant peut-être à la limite de la mutation, sinon de la disparition dans la forme qu'ils ont connue depuis deux siècles. Cette crise est sans doute due au succès qui a précédé, où chaque ville – et presque chaque village – voulaient avoir des musées et où le moindre caillou ancien était devenu un appât à touristes. Elle a entraîné un mélange des genres où les aspects financiers ont pris la place principale. »³

D'une façon qu'il conviendrait sans doute de relativiser (car le tourisme représente aussi l'occasion de dialogues, d'échanges et d'enrichissement des individus), le phénomène touristique est rendu pour partie responsable du dévoiement du secteur du patrimoine.

« Les musées en tant qu'établissements et les collections en tant que patrimoine sont de plus en plus devenus des marchandises. D'une part, le développement du tourisme patrimonial et muséal a été organisé en s'appuyant sur des études de marché, comme pour toute autre marchandise. Ensuite, globalisation aidant, le patrimoine lui-même, pour le vernaculaire comme pour le plus esthétique, a commencé à être compris comme la plus importante des valeurs refuges du marché international – et y compris pour le recyclage de l'argent sale. Ce sont donc les valeurs de base qui sont remises en cause, et, avec elles, on peut se demander si ce ne sont pas tous les fondamentaux du patrimoine et des musées. »⁴

Lorsqu'on jette un regard rétrospectif, il est trop tard : l'embarcation muséale a quitté son port d'attache et vogue vers des destinations inconnues, recelant potentiellement nombre de dangers à des navigateurs privés d'une boussole fiable.

³ DESVALLEES André « La logique muséale et patrimoniale : retour sur les fondamentaux », in GAILLARD Roger (éd.), *Exposer des idées, questionner des savoirs. Les enjeux d'une culture de sciences citoyennes*, Neuchâtel, Editions Alphil-Presses universitaires suisses, 2010, p.149-170.

⁴ *Ibid.*

« Dans le degré suivant, nous pensons encore rester dans une muséologie classique, tout en permettant aux musées de satisfaire au mieux les besoins de leurs publics : en leur ajoutant du confort, en leur offrant la possibilité de faire des achats qui leur permettront d'approfondir leurs connaissances autour de ce qu'il ont vu, ou même de conserver un souvenir de leur visite. C'est toutefois dans ce cas de figure que nous risquons de basculer et de quitter la sphère de la muséologie pour entrer dans celle de l'économie, du commerce. Le démarchage auprès de ce même public accepte d'user de tous les moyens. Toutes les méthodes deviennent autorisées, pouvant conduire à une mutation de la conception muséale, patrimoniale et expositive, qui revêt alors prioritairement des finalités de rentabilité économique. Or, on le sait bien, les goûts de ce consommateur (lequel, dans notre cas, est le visiteur), même s'il se fait des études de marché, ces goûts sont beaucoup plus façonnés par le producteur, en fonction de ses intérêts, en fonction des calculs de rentabilité, que pour répondre aux besoins réels des consommateurs. Les besoins sont même souvent sollicités, voire inventés de toute pièce, afin de développer un marché. »

Ces transformations, qu'André Desvallées a tôt décelées, sont saisissantes en effet, vues avec un certain recul : affaiblissement du pouvoir curatorial au profit du pouvoir administratif, essor des programmes commerciaux et du mécénat, apparition des « publi-expositions », écart grandissant entre les institutions richement dotées et les autres, renforcement du rôle des grandes expositions à fort ressort médiatique, augmentation sensible des prix d'entrée, développement des expositions payantes, comportements de nature concurrentielle au sein même de la famille des musées nationaux, etc. Au total, il y a là de quoi méduser l'observateur le plus blasé.

« Sans vouloir être trop pessimiste, mais si nous n'y prenons garde, nous verrons venir le jour où l'on abandonnera les expositions d'intérêt purement scientifique, ou même celles qui mettent des connaissances fondamentales à la portée d'un large public, au bénéfice d'expositions qui flatteront la facilité et l'ignorance. Et d'être parfois conduits à choisir les thèmes des expositions, non plus en fonction de leur intérêt intrinsèque, mais en fonction du volume de produits dérivés qui pourra être créé et vendu [...] À force de pousser à l'extrême cette recherche forcenée d'augmentation des chiffres de fréquentation par le public on tend à transformer le musée en centre commercial. Une chose est en effet que le musée se soit suffisamment transformé pour devenir agréable et surtout lisible par tous les publics. Autre chose est qu'il se prostitue et devienne ou bien un centre de loisirs, ou bien un lieu très recherché de réceptions. »

À juste titre, André Desvallées recommande d'accorder une attention soutenue à l'utilisation de méthodes vues comme d'inspiration commerciale dans les musées. Le critère de la

rentabilité, qui constitue précisément l'un des objectifs des industries culturelles, sépare toutefois les deux univers. Car les musées sont des institutions sans but lucratif, relevant dans certains cas du service public de la culture et, dès lors, ne sont pas censés être guidés par la recherche d'excédents financiers ; sans compter que cette dernière y est bien entendu illusoire, du fait que les dépenses d'un musée sont toujours supérieures à ses recettes. Cet état de fait constitue du reste la raison de leur financement par des subventions ou des dons. En dépit des différences entre secteur lucratif et secteur sans but lucratif, des interrogations se font jour quant à la possibilité de transformer des institutions à but non lucratif en sources de revenus.

« Cette mutation de notre civilisation entraîne un changement radical des valeurs. Les valeurs éthiques, on n'en parle plus, et les valeurs esthétiques, nous l'avons vu, fusionnent avec les valeurs marchandes. Le dernier champ de valeurs qui est en train d'être dévasté et qui ne peut que céder est celui des valeurs patrimoniales, avec la marchandisation des monuments et des sites historiques [...] Le plus grave, c'est l'exploitation commerciale éhontée du moindre lieu chargé d'histoire. Je ne peux que passer rapidement sur l'évocation de ces multiples musées, monuments historiques ou sites archéologiques que leurs propriétaires, souvent des collectivités publiques, après les avoir longtemps délaissés, se sont mis à considérer comme des « vaches à lait » [...] Il nous faudrait aussi évoquer ce moindre morceau de sol ou de mur autrefois frôlé par la main ou le pied d'un personnage devenu historique, ou la moindre cabane où l'on tente de démontrer (souvent mal) la fabrication ancienne d'un produit en voie de disparition et pour lequel on fait payer. Mais on ne peut que remarquer ce paradoxe : en même temps que l'aménagement de l'accueil des lieux patrimoniaux nécessite d'importantes recettes financières, en même temps tout devient monnayable [...] Dans une telle ambiance générale de l'Argent-Roi, il n'y a donc pas à s'étonner de la transformation du visiteur en consommateur et même en client. »

Toutefois, on peut se demander si André Desvallées ne procède pas par glissements de sens successifs dans la transmutation du visiteur en consommateur-client. Il faut d'abord admettre qu'une démarche de communication transformerait inéluctablement un potentiel « regardeur » en consommateur ; il faut ensuite accepter l'idée que l'offre de produits et de services corrompt nécessairement la relation des publics à l'institution ; il faut enfin adhérer à la vision selon laquelle des individus attirés par une présentation attractive de l'offre muséale ne seraient pas en mesure d'enrichir leur regard, de nourrir leur réflexion ou d'acquérir des connaissances.

On conviendra que le raisonnement est loin d'être évident. D'une part parce que cela condamnerait les musées à se satisfaire de leurs publics existants (par définition plutôt

favorisés d'un point de vue social et éducatif) ; d'autre part, parce que cette thèse paraît sous-estimer la capacité de jugement des individus et leurs facultés critiques, une vision remise en cause depuis longtemps dans le domaine des industries de la culture et de la communication.

Reste qu'il y a indubitablement lieu d'être inquiet de la direction prise par certains musées, paraissant délaissier des programmes exigeants et témoignant d'une érudition s'appuyant sur de réelles recherches au profit d'expositions fondées sur l'exploitation de courants artistiques déjà largement établis ou sur des sujets « grand public » aisés à médiatiser. La notion de « public » serait-elle un leurre de la politique culturelle ?

« Ce qui est souvent en cause c'est le niveau intellectuel de ces musées, qui savent distraire leurs visiteurs pendant le temps de leur séjour, mais qui ne leur laissent que peu à retenir une fois dehors. Le musée peut distraire, certes, même si ce n'est pas sa principale mission, mais il doit d'abord transmettre des connaissances et développer l'esprit critique. Pour atteindre le nouvel objectif, les termes du modèle ont été inversés. Là où l'écomusée avait mis " l'Homme " au centre de son projet, le nouveau musée y met " le Public ". Mais, devant tous les bouleversements qui s'opèrent sous nos yeux, il est raisonnablement permis de se demander si le balancier n'est pas allé un peu trop loin et si le rééquilibrage entre objets et public n'a pas modifié négativement les relations de ce dernier au musée, et s'il n'est pas même en train de modifier la nature du musée. »

Mais posons-nous encore une fois la question : est-ce la faute du messenger (le marketing) ou bien du message lui-même (les orientations stratégiques prises par les directions des établissements avec l'accord – au moins tacite – de leurs tutelles) ? Autrement dit, ne convient-il pas avant tout de (re)définir les missions des musées et d'explicitier publiquement les grands choix de chacun d'entre eux, qui se traduiront ensuite dans des décisions touchant les publics : médiation, programmes, expositions, services, accueil, tarification... ? N'oublions pas enfin la responsabilité des pouvoirs publics qui n'ont de cesse de pousser les établissements à développer leurs ressources propres, comme si cela n'avait pas inévitablement de conséquences directes, pratiques et concrètes sur leurs choix artistiques, scientifiques ou culturels. Et cela alors que, dans le même temps, les critères d'évaluation utilisés par les tutelles sont souvent particulièrement sommaires, n'autorisant guère des approches qualitatives capables de rendre compte de la complexité des missions des musées. Quant à celles qui sont jugées fondamentales, il serait sans doute utile de les définir avec précision.

« Autour du changement de millénaire beaucoup a été dit et écrit sur les bouleversements que pouvaient connaître la gestion du patrimoine et des musées, notamment du fait de la révolution informatique, de l'apparition du musée qu'on a appelé virtuel et de sa diffusion par l'Internet. On a moins parlé des mutations axiologiques et des implications financières, lesquelles tendent de plus en plus à se rencontrer, et qui se sont considérablement aggravées ces dernières années. Les changements que sont en train de connaître le patrimoine et les musées dans leur expression et dans leur économie sont-ils de simples dérives conjoncturelles ou s'attaquent-ils à leurs fondamentaux ? »⁵

Dans l'ensemble des points évoqués précédemment, qui soulèvent la question fondamentale de l'éthique muséale, on perçoit en définitive que le critère décisif dans ce domaine est celui de l'intention et des finalités, autrement dit celui d'un difficile équilibre entre les fins et les moyens. Pour André Desvallées, il convient encore et toujours de transmettre des connaissances et de développer l'esprit critique : il s'agit là d'un salutaire rappel à l'heure où une forme de confusion semble régner sur l'objet même des musées, du patrimoine et de la culture, soumis il est vrai à des pressions financières inédites.

⁵ DESVALLÉES André « La logique muséale et patrimoniale », *op. cit.*

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées et l'éthique muséale

Jean-Michel Tobelem

André Desvallées s'est efforcé de développer ce que l'on pourrait qualifier comme une approche de l'éthique muséale, articulée en particulier autour de deux thèmes : la transformation des visiteurs en consommateurs, sous l'empire du marketing, d'une part ; et, d'autre part, le risque de marchandisation de la culture. L'auteur analyse ces positions à partir de plusieurs articles de Desvallées, évoquant notamment les risques de la commercialisation à outrance, ainsi que la vision d'André Desvallées à l'égard du public.

Mots clés : Desvallées, marketing, éthique, publics

André Desvallées and museum ethics

Jean-Michel Tobelem

André Desvallées strove to develop what we can call an ethical museum approach, one that hinges around two themes: changing the visitors into consumers under the marketing empire on the one hand, and on the other the risk of merchandising culture. The author analyses these positions from several of Desvallées' articles, calling to mind in particular the risk of extreme commercialization, as well as his vision of the public.

Key Words: Desvallées, marketing, ethics, public

André Desvallées y la ética museal

Jean-Michel Tobelem

André Desvallées se ha esforzado por desarrollar aquello que podríamos calificar como un abordaje a la ética museal, articulado en particular en torno a dos temas: por un lado la transformación de los visitantes en consumidores bajo la influencia del marketing, y por otro el riesgo de la mercantilización de la cultura. El autor analiza esas posiciones a partir de numerosos artículos de André Desvallées, señalando particularmente los riesgos de la comercialización a ultranza, así como la mirada de André Desvallées con respecto al público.

Palabras clave: Desvallées, marketing, ética, públicos

André Desvallées et la notion d'expôt **Pour une remise en contexte du terme**

Aurelia Valterio

Historienne de l'art

« *Public premier servi* »¹, disait déjà Georges Henri Rivière pour lequel le souci d'insérer l'objet dans une trame afin de mieux conduire le propos de l'exposition fut à l'origine d'une véritable révolution épistémologique, amenant à considérer le musée comme un laboratoire témoignant de la diversité des pratiques humaines. Ce parti-pris que Rivière partageait avec Jean Gabus, alors conservateur du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, s'inscrivait à contre-courant des habitudes de pensée de la profession de conservateur qui, traditionnellement, considérait l'objet de manière plus ou moins consciente comme une relique sacrée à travers des choix esthétisants révélateurs d'un point de vue euro-péo-centré, induisant en outre une rétention d'information certaine vis-à-vis d'un public non averti. Or pour Rivière, l'objet était avant tout l'élément particulier d'un ensemble à visée communicationnelle, soutenu par une muséographie élaborée. Il proposa ainsi plusieurs principes muséographiques développés et repensés en fonction de chaque type d'expositions, dans une volonté pratique de communiquer à un public des informations à travers des objets mis en contexte, aussi bien que de donner aux professionnels de musées des outils concrets destinés à l'élaboration d'une exposition narrative ou explicative. Si plusieurs principes de base sont invariablement respectés afin d'éviter au visiteur la fatigue muséale évoquée par Paul Valéry, chaque témoin matériel doit aussi être mis en valeur et communiquer au sein de l'exposition en fonction de la discipline qu'il représente. Pour cette raison, Rivière propose une typologie des expositions par discipline (histoire, ethnologie, art, etc.) mais aussi par genre (permanente, temporaire, itinérante, etc.) en associant à chacune d'elles certaines particularités muséographiques spécifiques².

Le musée comme système de communication

Il s'opéra donc dès les années 1960 un changement en profondeur visant à abolir le fossé qu'avait mis le XIX^e siècle

¹ DESVALLÉES André, « Présentation », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : W et Savigny-le-Temple, (coll. « Museologia ») vol. I, 1992, p. 15- 38, vol. II, 1994, p. 20.

² RIVIERE Georges Henri, « Le rôle et l'organisation des musées », in : *Museum, revue trimestrielle publiée par l'UNESCO*, n°4, vol. II, 1949, pp. 216-224.

entre le spectateur et l'objet à travers un langage spécifique à l'institution muséale désormais conçue en tant que système de communication³. Reprenant la classification proposée en 1968 par Duncan Cameron⁴, Georges Henri Rivière distingua quatre catégories regroupant l'ensemble des divers composants de l'exposition qui, par combinaison des uns avec les autres, participent à l'élaboration d'un discours à l'intention d'un public: les choses réelles ou originaux, les images, les enregistrements et les textes⁵.

Collaborateur principal de Georges Henri Rivière au musée des Arts et Traditions populaires où il apprit son métier de muséographe⁶, André Desvallées affine la terminologie introduite par Rivière et propose en 1976 le terme d'expôt comme équivalent du terme *exhibit* utilisé par Cameron⁷:

« [Le terme « expôt »] a pour avantage de désigner indifféremment tout ce qui est ou peut être exposé, sans distinction de nature, chaque fois qu'il n'est pas nécessaire de préciser qu'il s'agit d'original ou de reproduction, d'objet à trois ou à deux dimensions, d'objet d'art ou d'objet utilitaire, de statue, de peinture, de gravure, d'outil ou de machine, d'objet réel, de modèle ou de photographie »⁸.

La traduction depuis l'anglais est proposée à partir d'une analyse étymologique rigoureuse des termes dérivés d'*exhibere* et *exponere*, dont le propre est de ramener au concept de *montrer* dans un but ostentatoire ou explicatif⁹, considérant que c'est généralement la deuxième option qui concourt à une exposition réussie supposant une maîtrise des contenus, leur mise en relation avec un environnement, une gestion orientée de l'espace, mais surtout une réflexion sur la manière dont le

³ DESVALLÉES André, in : *The language of Exhibitions*. ICOFOM Study Series (ISS), n° 19, 1991, p. 41, disponible à l'adresse URL : <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>, consulté en ligne le 10 janvier 2014.

⁴ CAMERON Duncan F., « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : W (coll. « Museologia ») vol. I, 1992, pp. 259-270.

⁵ DESVALLÉES André, in : *Originals and Substitutes in museums*, ICOFOM Study Series (ISS), n° 8-9, 1985, p. 95, disponible à l'adresse URL : <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>, consulté en ligne le 10 janvier 2014.

⁶ DESVALLÉES André, DEBARY Octave, « Un entretien avec André Desvallées », in : *Publics et Musées* n°17-18, 2000, pp. 232-240, article disponible à l'adresse URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1332, consulté en ligne le 19 janvier 2014.

⁷ CAMERON Duncan F., « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : W (coll. « Museologia ») vol. I, 1992, pp. 259-270.

⁸ DESVALLÉES André, « Les galeries du nouveau siècle », in : *La muséologie selon Georges-Henri Rivière. Cours de muséologie/Textes et témoignages*, Paris : Bordas, 1989.

⁹ DESVALLÉES André, « Exhiber ou démontrer ? L'objet de l'exposition », *La lettre de l'OCIM*, n°50, 1997, pp. 28-32.

public s'emparera de la proposition¹⁰. De fait, l'avantage du terme est indéniablement de recouvrir de manière exhaustive toutes les réalités inhérentes à un type d'expositions dont le but est la transmission d'une narration ou d'un savoir ; celui-ci traduit en outre une volonté générale des professionnels francophones de disposer d'un terme qui soit l'équivalent du mot *exhibit* que Georges Henri Rivière utilisait alors dans sa version anglaise pour désigner les divers composants de l'exposition¹¹. Ainsi les originaux, à savoir les vraies choses décontextualisées, en contexte ou en unité écologique, *kinetifacts* ou en démonstration constituent le *matériel primaire*, première catégorie d'expôts dont la complexité implique des moyens annexes permettant l'interprétation. Ces derniers forment le *matériel ajouté* auquel appartiennent les substituts des vraies choses, qu'il s'agisse de reproductions fidèles ou d'évocations simplifiées de celles-ci, ainsi que tout autre élément sensible utilisé comme support de médiation pour les vraies choses. Enfin le matériel expographique (supports et outils de présentation divers) aussi bien que la signalisation peuvent-ils être qualifiés d'expôts¹². Doctrine cohérente et essentielle guidée par des principes muséologiques stricts, la muséographie concourt dans un deuxième temps à une mise en contexte des vraies choses arrachées à leur milieu d'origine : un fond sombre, un mobilier discret, un éclairage focalisé sur les expôts, un effacement de l'architecture environnante « ne laissant rien voir d'autre que ce que l'on souhaite donner à voir¹³ » participent à une recontextualisation qui peut se faire aussi bien par la reconstitution d'un site avec les objets qu'il comprend dans le but de conserver l'intégralité d'un ensemble pouvant constituer un fait social (présentation écologique) que par l'intégration de la vraie chose dans une série typologique visant à la faire dialoguer avec d'autres expôts dans une ambiance neutre¹⁴. Tandis que la présentation de type écologique induit une lecture globale, la mise en relation des expôts par le rapprochement de formes provoque une émotion esthétique souvent privilégiée par les musées d'art contemporain, alors que le rapprochement par fonction favorisé par les musées d'histoire ou de civilisation induit des sens

¹⁰ CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie, les écritures de l'exposition*, Paris : Musées-Mondes, 2012.

¹¹ *Entretien avec André Desvallées*, réalisé par VALTERIO Aurelia, le 06.03.2104 (document non-publié).

¹² MAIRESSE François, DELOCHE Bernard, « Objet [de musée] ou muséalie », in : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse, Paris : Armand Colin, 2011, p. 408.

¹³ DESVALLÉES André, in : *The language of Exhibitions*. ICOFOM Study Series (ISS), n° 19, 1991, p. 39, disponible à l'adresse URL : <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>, consulté en ligne le 10 janvier 2014.

¹⁴ DESVALLÉES André, « Vérités premières de muséographie... et de muséologie », in : *Scénographier l'art contemporain et propos sur la muséographie*. Stage M.N.E.S. du Centre d'Art Contemporain de Villefranche-sur-Saône, 15-16-17 octobre 1986, textes réunis par Marie-Odile De Bary et Dominique Sommier Page, Savigny le Temple : M.N.E.S., 1986.

nouveaux permettant une certaine prise de conscience de la part du spectateur¹⁵. Toutes ces options visent à restituer à l'objet décontextualisé un maximum de sens à travers une organisation rigoureuse de l'espace qui, si elle est bien réalisée, imposera une certaine lecture faisant de l'exposition plus que la somme de ses parties.

Désormais pensée en tant que média, l'exposition possède un langage spécifique dont l'objet constitue l'élément de base, sorte d'équivalent du phonème linguistique. Dans une optique qui à la fois dépasse et complète les nécessités pratiques inhérentes à toute exposition, les sémiologues héritiers du structuralisme appliquent à celle-ci un système d'analyse inspiré de la linguistique saussurienne, qui leur permet d'appréhender l'objet en tant que signe composé à la fois d'un message (le signifié) et du support matériel vecteur de ce message (le signifiant). Car l'objet ne *communique* pas seulement, il *signifie* en fonction d'un contexte : cela veut dire qu'il ne véhicule pas uniquement des informations, mais constitue également des systèmes structurés de signes, à savoir des systèmes de différences, d'oppositions et de contrastes¹⁶. Comme tout signe, l'objet est au carrefour de deux définitions : d'une part, la profondeur métaphorique qu'il possède renvoie toujours au moins à un signifié et correspond à sa dimension symbolique ; d'autre part, il possède une dimension taxinomique qui permet de le classer pour mieux le comprendre. Seul, il peut figurer un ensemble exprimant une certaine réalité dont il devient, par métonymie, représentatif. Lorsqu'il est organisé en pluralités, on parle de syntagmes, c'est-à-dire des fragments étendus de signes qui, par parataxe, véhiculent un signifié qui peut être extrêmement fort d'un point de vue culturel, mais dépend également en grande partie du vécu du récepteur : l'objet est donc polysémique. Ceci est également vrai pour l'objet de musée, à la différence près que celui-ci passe par un processus de muséalisation – sur lequel nous reviendrons – en raison du statut particulier que lui a assigné la société et qui justifie ce processus, au terme duquel il deviendra *muséalie*, c'est-à-dire un objet décontextualisé et débarrassé de sa valeur d'origine, auquel il s'agit d'attribuer de nouvelles valeurs tout en le remettant en contexte.

L'expôt, s'il peut être compris en tant que signe, comporte toutefois une unité de présence supplémentaire qui n'est pas entièrement réductible au phonème : il paraît en effet légitime de penser, par exemple, que la Vénus de Milo ne peut être remplacée par un signe. Au vu de cette spécificité, Martin Schärer propose le terme d'*exposème* pour désigner l'unité de

¹⁵ DESVALLEES 1986, p. 29.

¹⁶ BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil (coll. « Points-Essais), 1985, p. 250.

signification particulière que constitue l'expôt une fois associé aux autres éléments de l'exposition – moyens de mise en scène et éléments de l'espace – qui peuvent influencer de manière radicale le sens qu'il véhicule¹⁷. Lorsqu'ils sont assemblés, les exposés forment le texte de l'exposition, c'est-à-dire son système de communication. Penser l'expôt en tant que signe dont les dimensions seraient multiples permet en effet de l'insérer dans un registre communicationnel plutôt porté vers l'intellect, en opposition à une esthétisation qui favoriserait une implication affective plus importante¹⁸. Si l'objet, par sa mise en espace, doit en effet communiquer des informations aussi bien cognitives que sensibles, il n'est pourtant pas prouvé qu'une approche constamment affective de celui-ci suffise à sa compréhension sans l'apport d'un minimum de connaissances sur lui-même et sur l'environnement qui l'a vu naître¹⁹. Or, cette tradition privilégiée par les musées de Beaux-arts, qui consiste à exposer avec un minimum de mise en valeur, de rapprochements et de commentaires les œuvres que l'on considère se suffire à elles-mêmes aura, sous prétexte de laisser l'objet transpirer sa polysémie, surtout tendance à neutraliser toute possibilité de lecture de celui-ci. Car comme l'affirmait Georges Henri Rivière, l'objet, qu'il soit porteur ou non de qualités esthétiques, ne transmet sa pleine signification que si l'on connaît d'abord sa fonction²⁰.

Un changement de paradigme

De fait, cette conception des choses dont la formation du néologisme proposé par André Desvallées témoigne, est significative d'un changement de paradigme sans précédent dans le monde de l'institution muséale. Cette dernière, par essence culturelle et donc fluctuante, révèle les mutations permanentes de la société dans laquelle elle s'inscrit²¹. L'ouverture des frontières, l'émergence de préoccupations environnementales, la mondialisation conduisant à la nécessité de reconsidérer la manière de s'approprier un patrimoine constitutif d'une identité nationale ou régionale, et bien d'autres bouleversements encore se sont ainsi fait ressentir en premier lieu et de manière assez logique dans les musées d'histoire et d'ethnographie. Car si l'esthétisation de l'objet pour en faire de l'art et à partir de là, le séparer du reste des expressions culturelles, pouvait et peut encore se justifier

¹⁷ DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 599-600.

¹⁸ CHAUMIER Serge, *Op. cit.*

¹⁹ DESVALLEES André, « Le défi muséologique », in : *La muséologie selon Georges-Henri Rivière. Cours de muséologie/Textes et témoignages*, Paris : Bordas, 1989.

²⁰ DESVALLÉES 1989.

²¹ CAMERON Duncan F., « Le musée, temple ou forum ? », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : W (coll. « Museologia ») vol. 1, 1992, pp. 77-85.

concernant l'objet d'art européen, elle laissait cependant apparaître ses limites de manière flagrante lorsqu'il s'agissait de considérer l'objet ethnographique. Comment, en effet, appliquer des catégories esthétiques à des objets émanant de cultures dans lesquelles cette notion n'a aucun sens ? Suivant cette logique, l'« œuvre d'art » devait désormais se justifier avant tout à travers ses fonctions religieuse et sociale de base et non par des critères esthétiques ; ce qui eut forcément pour conséquence que l'objet du quotidien pouvait trouver place au musée dans la mesure où tous les objets sont à des degrés divers témoins d'une réalité humaine. Ainsi l'ethnologie, à travers la figure de Rivière, montra que l'objet commun pouvait faire vibrer autant qu'une œuvre d'art telle que définie par les canons de l'esthétique, pour autant qu'on le rende signifiant. Cette discipline, si elle fut déterminante dans la nouvelle lecture de l'objet, imposait naturellement le choix d'une muséographie précise dont quelques principes ont été énoncés plus haut ; car dès lors que l'objet n'est pas présenté pour ses seules qualités esthétiques, une mise en scène servant d'intermédiaire entre celui-ci et le visiteur devient nécessaire²². Dépassant la vision de Rivière qui croyait à la vérité de l'objet aussi bien qu'à un discours scientifique qui pouvait être mis à son service²³, la muséologie de la rupture, initiée notamment par Jacques Hainard, successeur de Jean Gabus à la tête du musée d'ethnographie de Neuchâtel dès 1980, proclame que l'objet n'a aucune vérité intrinsèque²⁴. De fait, si celui-ci n'a aucune existence en soi, c'est bien parce que la société, sans cesse mouvante, lui accorde ou lui refuse un statut en fonction des conventions de l'époque, choisissant ainsi de le faire disparaître ou de le conserver comme témoin de son histoire et de modes de vie qu'elle souhaite voir transmis à la postérité²⁵. Témoins d'un art vivant, les musées d'art contemporain relayent cette conception initiée à la fois par Marcel Duchamp et par les ethnologues, « qui ont permis aux divers commanditaires de comprendre qu'il pouvait y avoir autre chose à regarder, et éventuellement à mettre dans les musées, que les seules peintures, sculptures et objets d'art classiques reconnus²⁶. »

²² DESVALLEES André, « Le défi muséologique », *op. cit.*

²³ DESVALLEES André, « L'expologie de Georges-Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques. La question du contexte », in : CHRISTOPHE Jacqueline, BOËLL Denis- Michel, MEYRAN Régis (dir.), *Du Folklore à l'Ethnographie*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 285.

²⁴ HAINARD Jacques, « La revanche du conservateur », in : HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1984.

²⁵ MARTINET Chantal, « L'objet ethnographique est un objet historique », pp. 30-36, in : *Muséologie et ethnologie*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux (Notes et documents des Musées de France 16), 1987.

²⁶ DESVALLEES André, « Présentation », in : *Vagues, op. cit.*, p. 29.

Soulignons par ailleurs que le même principe de neutralisation de l'architecture au profit d'une meilleure compréhension de l'œuvre s'observera à des périodes similaires dans ces deux types d'institution, de même qu'une certaine autonomisation de l'exposition dont le propos transcende manifestement l'objet, celle-ci s'érigeant aussi bien comme fait de langage que comme œuvre de création²⁷. Si la mise en contexte permet une meilleure compréhension dans les musées d'ethnographie, c'est l'agencement des œuvres qui produit alors une meilleure compréhension dans les musées d'art contemporain. Ainsi, l'espace entre les œuvres d'art s'agrandit, autonomisant chaque œuvre, transformant le regard et l'analyse²⁸.

Le rapport à l'objet : vraie chose et substitut

Une fois admise l'ontologie variable de l'objet dès le début du XX^e siècle, la question qui consiste à se demander ce qu'est un objet d'art, d'ethnographie ou quelle qu'autre discipline que ce soit perd son sens, dans la mesure où ce n'est plus l'objet qui compte, mais bien le *rapport* que nous entretenons avec lui. Partant de là, l'ethnologue pouvait tout à fait avoir en commun avec l'artiste le même objet, l'un pour en analyser les conditions de création, l'autre pour l'utiliser dans son travail personnel de re-création²⁹. Et puisque l'on pense désormais l'objet en termes de rapport, il est évident que le rapport esthétique axé sur l'expérience visuelle pure est une option, mais que, encore une fois, il ne doit en aucun cas être l'unique possibilité d'appréhension de l'objet. En outre, puisque c'est le discours qui participe à la construction de ce rapport à l'objet qui importe, l'authenticité de ce dernier devient relativement secondaire par rapport au sens qu'on lui impose. C'est donc la question de la *vraie chose*, terme également proposé par André Desvallées à partir du texte de Duncan Cameron³⁰, qui est remise en question. Pour traduire ce terme depuis l'expression anglaise *real thing*, André Desvallées explique la nécessité de distinguer d'une part ce qui est *réel* – en d'autres termes, ce qui a une existence propre – de ce qui ne l'est pas et d'autre part ce qui est *vrai* – généralement désigné par les historiens de l'art sous le terme *original* – de ce qui ne l'est pas, à savoir les copies, mais aussi les substituts exposés pour remplacer

²⁷ CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie, op. cit.*

²⁸ MAIRESSE François, HURLEY Cecilia, « Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », in : *MediaTropes eJournal* vol. III, n°2, 2012, p. 12, article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/16896>, consulté en ligne le 19 janvier 2014.

²⁹ DESVALLEES André, *Quai Branly : un Miroir au Alouettes ? À propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, Paris : L'Harmattan (coll. « Patrimoines et Sociétés »), 2007, p. 63-64.

³⁰ CAMERON Duncan F., « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : W (coll. « Museologia ») vol. I, 1992, pp. 259-270.

l'original lorsque la vraie chose n'existe pas ou ne suffit pas à exprimer ce qui doit être dit³¹. Comment considérer alors les éléments virtuellement contenus dans la matérialité de l'objet, pas directement perceptibles à travers celle-ci mais qui en constituent néanmoins l'essentiel ? Le mouvement de l'oiseau en vol, qui peut être restitué à travers la mise en contexte, n'est-il pas aussi essentiel à la compréhension de l'espèce que le simple oiseau naturalisé ? Ainsi André Desvallées propose-t-il de considérer le mouvement aussi bien que l'expression de phénomènes mentaux et sociaux – définis en 1968 en tant que kinifact, mentifact et sociofact par Cameron³² – comme de vraies choses, qui bien qu'intangibles, doivent être recueillies et restituées par divers moyens à une échelle spatiale et temporelle humainement accessible au même titre que l'objet matériel. C'est dans ce sens qu'il met en évidence l'efficacité de la reproduction technique par rapport à l'original : cette dernière permet en effet, pour autant qu'elle soit de bonne qualité, de révéler en détail des éléments qui ne sont pas à première vue perceptibles sur l'original ; et ce d'autant plus depuis les progrès et la diversification des moyens techniques. En outre, d'un point de vue strictement théorique, si tout objet est à ontologie variable, alors il n'est pas certain que l'original ait une quelconque réalité ; *a fortiori* si l'on considère l'exemple d'une œuvre passée par d'innombrables travaux de restauration depuis sa création, pour autant que l'on considère que le changement de matière implique un changement d'identité. En vérité, l'objet de musée, par définition, peut être considéré en tant que produit d'une substitution : il est alors, comme le propose Bernard Deloche, le substitut de ce qu'il était dans ce qui constitue la réalité hors des murs du musée³³.

Considérant les éléments qui suivent, rien ne garantit que le contact du visiteur avec la vraie chose soit impossible à travers un substitut. Le concept de *vraie chose*, sorte d'aura émanant de l'œuvre originale, induit dans son appréhension un processus engageant tous les sens dans la connaissance de ce qu'il y a de plus authentique dans l'objet exposé : par sa seule présence, elle est censée faire deviner une certaine dimension du monde bien plus véridique que la réalité dans laquelle nous évoluons au quotidien, dimension qui n'est pas sans rappeler le rapport de symbiose de l'homme des origines à la chose avant que celle-ci ne soit objectivée, ou du nouveau-né à l'espace. Si le propos n'est pas ici de nier l'existence de ce sentiment, l'on peut par contre mettre en doute le fait que celui-ci doive

³¹ DESVALLÉES André, « Muséologie et « Patrimoine immatériel » : Muséalisation-Visualisation. », in : *Museology and the Intangible Heritage*. ICOFOM Study Series (ISS), n° 32, 2000, p. 46, disponible à l'adresse URL : <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>, consulté en ligne le 10 janvier 2014.

³² CAMERON Duncan F., *op. cit.*

³³ DELOCHE Bernard, *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*, Paris : Le Cavalier Bleu, 2010.

nécessairement être associé à l'objet original : non seulement parce qu'il a été prouvé que la plupart des gens se laissent prendre par le jeu original-substitut (l'exemple de l'exposition « Souvenirs d'Henri Ibsen », cité par Arnold Niederer, est à cet égard particulièrement édifiant³⁴) mais surtout parce que la perception de cette aura que l'on associe d'ordinaire à la vraie chose est en grande partie subjective – voire culturelle, comme Cameron le décrit lui-même lorsqu'il donne l'exemple d'enfants afro-américains pris de nausées face aux marbres grecs blancs exposés dans l'édifice de style Haute Renaissance qu'est le Metropolitan Museum of Art de New York, « dans des salles qui étaient l'expression criante d'un mythe chimérique blanc³⁵ » – et tient de ce fait bien plus au contenu de notre inconscient qu'à l'essence même de l'objet. En définitive, on peut être amené à se demander si la question de l'original au musée ne relèverait pas plus de l'éthique (le public a le *droit* de voir de vraies choses au musée parce qu'il a *payé* pour) et surtout du magique (comme l'homme du Moyen Age attendait une intervention miraculeuse en touchant la relique, nous espérons être touché par un événement sortant de l'ordinaire devant la Joconde) que du bon sens ; et si une mise en contexte adaptée laissant rayonner l'œuvre ne suffirait pas à favoriser ou à desservir la perception – il serait plus juste de dire la *construction subjective et/ou culturelle* – de cette aura.

Expôt, muséalité et muséalisation

Ôter à l'objet toute valeur intrinsèque, c'est aussi remettre en question le principe de base à l'origine du musée : celui-ci, suivant une vision des choses théorisée par Zbyněk Z. Stránský, postule en effet une attitude relativement objective participant d'une perspective scientifique qui cherche à sélectionner certains témoins de la réalité *ayant en eux* un potentiel de muséalité³⁶. Or le concept d'une muséalité intrinsèque à l'objet, qui justifie le fait de le faire passer par un processus complet destiné à faire de lui une muséalie, n'a plus aucun sens dès lors que l'on admet l'inexistence de l'objet. Ainsi Jean Davallon par exemple, ne conçoit pas la muséalité comme relevant d'une ontologie, mais d'un processus de transformation et d'attestation sociale qu'il nomme la *patrimonialisation*. Celle-ci met en jeu trois processus visant à la définition du statut de

³⁴ « Des étudiants d'Oxford se livrèrent à l'époque à une mystification très spirituelle en organisant une exposition sous le titre « Souvenirs d'Henri Ibsen », exposition qui ne présentait que des objets achetés à bon compte chez les brocanteurs. Un public nombreux prit le tout au sérieux, y compris une partie de la presse londonienne. » NIEDERER Arnold, « Le langage des objets » in : HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1984, p.162.

³⁵ CAMERON Duncan F., « Une mince traînée blanche dans le ciel. Les dilemmes de l'objet et du contexte. », in : *La lettre de l'OCIM*, n°51, 1997, p. 4.

³⁶ « Muséalisation », in : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse, Paris : Armand Colin, 2011, p. 256.

l'objet : le premier consiste en la reconnaissance du caractère exceptionnel de l'objet par des experts ; le deuxième en la garantie institutionnelle de ce caractère exceptionnel sur la base d'un savoir correspondant à celui de l'histoire de l'art ou toute autre discipline scientifique, qui permet en outre de donner sens à une collection ; enfin le troisième n'est autre que la reconnaissance de ce bien par le public (que cela soit à travers l'institution ou par d'autres moyens visant à la communication)³⁷. La dimension patrimoniale, qui vise prioritairement la préservation des témoins de l'humanité, n'englobe toutefois pas la totalité des missions du musée, car elle n'intègre pas la volonté d'analyse scientifique en vue d'une production de connaissance, ni la fonction essentielle de monstration-communication qui doit être mise en œuvre à travers l'appréhension sensible, à savoir l'exposition³⁸. Une fois ces paramètres pris en compte, Zbyněk Z. Stránský et Klaus Schreiner notamment, ont proposé le terme de muséalisation, processus spécifique au musée appliqué aux objets par cette institution, compris comme une modalité de la patrimonialisation, mais qui inclut en outre une dimension gnoséologique et une fonction de monstration-communication fondée sur l'appréhension sensible³⁹. Reste que le fait de communiquer à travers un processus de monstration impliquant une appréhension sensible, s'il s'agit bien de l'une des fonctions principales du musée n'est pas exclusivement de son ressort. Il faut donc préciser le propos : la muséalisation est une forme particulière de patrimonialisation telle que pratiquée *dans le champ muséal*, et donc notamment *par le musée*. Car comme l'affirme Martin Schärer, prenant ainsi le contrepied du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* pour lequel seule l'institution muséalise : « Tout le monde muséalise, même chez soi [...] muséaliser, c'est alors donner aux objets d'autres valeurs que leur simple valeur usuelle »⁴⁰. Il existe en effet un phénomène qui pousse tout un chacun à débarrasser un objet de sa valeur usuelle pour le montrer (et donc communiquer quelque chose à travers lui) sans pour autant documenter cette monstration, comme le ferait le musée. Ce phénomène est observable tout aussi bien chez les individus, que dans les supermarchés voire les démonstrations de physique⁴¹, car « [...] l'exposition n'est pas l'apanage des musées. Il s'en présente dans bien des endroits, et pas seulement dans les lieux qui semblent leur être a priori dévolus. L'exposition est même

³⁷ DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 243.

³⁸ « Patrimoine », in : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse, Paris : Armand Colin, 2011, p. 444.

³⁹ *Muséologie, revisiter nos fondamentaux*, synthèse des sessions du XXXII symposium annuel de l'Icofom (Liège-Mariemont), 1^{er}- 5 juillet 2009, textes réunis par Blondine Desbiolles, Paris : *Icofom Studies Series* n°38, 2009, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ MAIRESSE François, HURLEY Cecilia, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie, op. cit.*

[...] plus souvent présentée en contexte non- muséal [...] elle se donne à voir dans tous les lieux socio-culturels⁴² ». C'est ainsi qu'environ vingt ans après avoir proposé le terme d'expôt, André Desvallées introduit le mot *expographie* en 1993 pour désigner spécifiquement le savoir-faire de l'exposition « que celle-ci ait lieu dans un cadre muséal, dans un cadre festif ou dans un cadre commercial⁴³ », alors que la muséographie « par essence et par tradition, s'applique à toutes les techniques exercées dans le cadre du musée⁴⁴. » Ceci implique la nécessité de définir un nouveau champ, celui de la monstration étudié par l'expologie, définie comme une réflexion critique sur les dispositifs œuvrant au niveau de la monstration⁴⁵. Soulignons toutefois que la définition de ce champ n'empêche en aucun cas d'étudier le phénomène de l'exposition par le biais du musée, puisque celui-ci offre aussi une réflexion sur l'ensemble des techniques mises en œuvre pour réaliser un dispositif hétérogène orientant les conduites humaines⁴⁶ à travers les expositions qu'il propose.

Peu à peu, l'exposition est donc appréhendée comme un phénomène autonome qui médiatise un contexte sémantique – et non physique – dont émane un discours. Celui-ci constitue un monde utopique où se rencontrent visiteurs et objets ; il n'est pas l'expression d'une réalité scientifique mais un acte de création en soi, aussi bien de la part du concepteur de la mise en espace, que de la part des visiteurs appelés à s'emparer de cette mise en espace. En raison de cette implication à la fois physique et psychologique du visiteur, certains auteurs n'hésitent d'ailleurs pas à considérer la connaissance non comme un état mais comme un acte de création⁴⁷. En effet, dans sa manière de structurer l'espace afin d'accéder à la connaissance de l'expôt, le visiteur sera compris tantôt comme un consommateur amené à déterminer son propre choix d'exposition⁴⁸, tantôt comme un acteur au centre d'un espace d'exposition pensé comme un lieu dramaturgique qu'il se doit d'investir à sa manière⁴⁹. En tous les cas, il semble se positionner comme *auteur* de sa propre connaissance de l'expôt ; ou, en d'autres termes auteur du rapport qu'il décide, dans une certaine mesure, d'entretenir à la réalité. À la fois

⁴² *Ibid.*

⁴³ DESVALLÉES André, « L'expression muséographique, introduction », in : *Actes des premières rencontres européennes des musées d'ethnographie*, 1993, Paris : Musée National des Arts et Traditions populaires, Ecole du Louvre, 1996, p. 174.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ MAIRESSE François, HURLEY Cecilia, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ CHAMBERLAND Estelle, *Les thèmes de la contextualisation chez les visiteurs de musée*, in : *Canadian Journal of Education/ Revue canadienne de l'éducation*, Vol. 16, n° 3, Summer, 1999, p. 292.

⁴⁸ MACDONALD Sharon, Un nouveau « corps des visiteurs » : musées et changements culturels, in : *Publics et Musées* n°3, 1999, pp. 13-27.

⁴⁹ TROUCHE Dominique et LAMBERT Emmanuelle, *La convocation des corps dans les expographies des musées de l'histoire des guerres*, 2009, p. 137.

mobile et contraint par un espace dont le dispositif va influencer ses mouvements et donc son parcours par sa structure, toute la question est de déterminer dans quelle mesure le visiteur va refuser ou s'emparer de la proposition suggérée, jusqu'à quel point l'exposition peut le conditionner – et jusqu'à quel point il en a conscience. En effet, il paraît légitime de reconnaître combien les éléments matériels de l'environnement conditionnent le comportement de l'être et combien, par conséquent, toute manipulation de cet environnement est nécessairement une manipulation de l'individu lui-même⁵⁰. Et une fois que l'on admet cette proposition, alors celui qui contribue à façonner cet environnement, qui établit l'équation entre les comportements désirés et les formes du décor où s'insère l'activité humaine, celui-ci se trouve placé dans une situation de pouvoir. Mais encore une fois, jusqu'à quel point ? Faudrait-il connaître quelque chose de la vie d'une personne avant son arrivée au musée afin d'anticiper sur ses besoins pendant l'exposition⁵¹ ? Assurément non, et ce n'est d'ailleurs pas le propos : il est impossible de prévoir une exposition adaptée aux besoins de chaque visiteur, car lui-même n'a pas conscience de tous les paramètres qui le déterminent lorsqu'il se rend au musée et qui peuvent engendrer chez lui un besoin spécifique en fonction de la manière dont il reçoit l'espace et le moment. En vérité, plus que sur l'objet ou sur le visiteur, il semblerait que ce soit sur le rapport que ce dernier entretient à l'espace (ou plus précisément aux expôts qui, une fois rapprochés, créent une mise en espace signifiante) que le concepteur peut agir. Ce lien de l'homme à la réalité, déjà théorisé par la muséologie de l'Est et la nouvelle muséologie, concerne la question complexe de l'interaction entre l'homme et son environnement. Parce que le regard que l'homme jette sur son milieu est essentiellement culturel⁵², ce dernier, tout comme l'objet qui en fait partie, semble ne disposer d'aucune vérité intrinsèque. Et l'avènement des nouvelles technologies, en modifiant notre rapport à l'espace, au temps et à la matière comme jamais auparavant, nous a fait prendre conscience à la fois de la relation changeante que nous avons au monde et de la nécessité de sans cesse y réfléchir pour assurer un avenir serein aux générations futures⁵³.

⁵⁰ MOLES Abraham A., « Une ethnographie de l'objet futur : la garantie totale, valeur nouvelle du monde de la consommation », in : HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1984, p.135.

⁵¹ FALK John H., *Expérience de visite, identités et self-aspects*, in : La lettre de l'OCIM, n°141, mai-juin 2012, p. 5-14.

⁵² DESVALLÉES André, « Identity, a few problems raised by the identity definition and the way museum deals with the theoretical and practical questions raised by it », in : *Museology and Identity*. ICOFOM Study Series (ISS), n° 10-11, 1986, p. 73, disponible à l'adresse URL : <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>, consulté en ligne le 10 janvier 2014.

⁵³ DESVALLÉES André, in : *Museology and Techniques*. ICOFOM Study Series (ISS), n° 36, 2007, disponible à l'adresse URL : <http://network.icom.museum/icofom/>

Résumons donc, en guise de conclusion, les implications et les apports d'un terme dont nous nous sommes proposés de remettre la création en contexte : l'expôt signifie en premier lieu la prise en compte du rapport qui s'établit entre les éléments de l'exposition et le visiteur qui, à la suite de Georges Henri Rivière pour lequel « un musée, que qu'il soit, n'a de sens que s'il a un public et s'il sait se faire entendre par ce public⁵⁴ », trouvait enfin place parmi les réflexions des conservateurs traditionnellement focalisés sur l'objet. Le musée, comme l'entend une conception globalisante de la muséologie, devenait alors le lieu appliquant le rapport spécifique homme-réalité⁵⁵. Mais face au constat que c'est essentiellement au sein de l'exposition, qui n'est pas uniquement du ressort du musée, que ce lien se réalise et s'observe, l'espace de l'exposition s'autonomise peu à peu pour être compris, de manière plus large, dans le cadre du champ de la monstration. Enfin, l'expôt participe à une nouvelle conception de l'objet auquel on ne reconnaît plus aucune valeur intrinsèque, mais une valeur de signifiant dès lors qu'il est mis en contexte. S'ensuit de manière logique que si le discours prend le pas sur l'objet, alors les originaux perdent de leur importance au profit des substituts susceptibles de permettre une meilleure appréhension du discours. Reste la question délicate du récepteur de l'objet : la polysémie de l'objet, en effet, implique une multiplicité de lectures possibles, qui non seulement peuvent différer considérablement d'un visiteur à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un seul et même visiteur. Et le concepteur de l'exposition, s'il ne peut anticiper totalement la manière dont le visiteur appréhendera l'objet, peut jusqu'à un certain point le conditionner à la réception d'un message en agissant sur l'espace. C'est en quelque sorte de cette manière que l'exposition nous engage à réfléchir au lien fondamental que nous entretenons au monde et qu'Anna Gregorova nomme aussi « la relation de la conscience à l'existence⁵⁶ ».

publications/our-publications/, consulté en ligne le 10 janvier 2014.

⁵⁴ DESVALLEES André, « Les musées d'ethnographie, leurs moyens d'expression, leurs publics. L'expression muséographique, introduction », in : *Actes des premières rencontres européennes des musées d'ethnographie*, Paris : Musée National des Arts et Traditions Populaires, Ecole du Louvre, 1993, pp 173.

⁵⁵ DESVALLEES André, « Recherche et muséographie », in : *Musées et Recherche*. Actes du colloque organisé par le Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, DISTB, le Ministère de la Culture et de la Francophonie, DMF, (Musée National des Arts et Traditions populaires), 29-30 novembre et 1^{er} décembre 1995, Dijon : OCIM, 1995, p. 179.

⁵⁶ GREGOROVA Anna, in : *MuWoP- DoTraM, documents de travail sur la muséologie*, n°2: « L'interdisciplinarité en muséologie », Stockholm, 1981, p. 34.

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées et la notion d'expôt, pour une remise en contexte du terme

Aurelia Valterio

La notion d'expôt, néologisme d'André Desvallées, constitue l'un des concepts qui permet d'analyser le rôle du musée comme système de communication. L'auteur évoque tour à tour le contexte de la création du musée national des Arts et Traditions populaires à partir duquel ce terme a été conçu, le musée conçu en tant que média, mais également comme processus de muséalisation. Dès lors que l'objet est sélectionné pour ses critères de muséalité (selon les principes de la muséologie de l'Est, à laquelle Desvallées se réfère), quelle est sa relation au réel et à la vérité, au processus d'ostension et de communication ? Apparaît ainsi forcément la figure du visiteur, auteur de sa propre connaissance de l'expôt.

Mots clés : Desvallées, expôt, muséalité, muséalisation, communication

André Desvallées and the concept of the “exhibit”: putting the term in context

Aurelia Valterio

The notion of the French neologism “expôt” (inspired by the English word “exhibit”, a single displayed object) is one of the concepts that help to analyse the role of museums as a system of communication. The author recalls the context of the creation of the Musée des Arts et Traditions populaires where this term was invented; museums seen as a form of media, and also the process of musealization. As soon as the object is selected for its criteria of museality (Desvallées refers to the principles of Eastern European museology), what is the object's relation to what is real and to truth, to the process of its display as an object of admiration and communication? Thus inevitably enters the visitor, author of his own understanding of the exhibit.

Key Words: Desvallées, exhibit, museality, musealization, communication

André Desvallées y el concepto de expôt, para contextualizar el término

Aurelia Valterio

La noción de expôt, neologismo creado por André Desvallées, es uno de los conceptos que permiten analizar el rol del museo como sistema de comunicación. La autora analiza el contexto de la creación del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares donde este término fue acuñado, el museo concebido como un medio, pero igualmente como proceso de musealización. Tan pronto el objeto es seleccionado por sus criterios de musealidad (según los principios de la museología de Europa del Este, a la que se remite Desvallées), ¿cuál es su relación con la realidad y con la verdad, con el proceso de exposición y comunicación? Es entonces donde aparece necesariamente la figura del visitante, autor de su propia comprensión del expôt.

Palabras clave: Desvallées, expôt, musealidad, musealización, comunicación

André Desvallées

Contribution à la muséologie nord-américaine

Yves Bergeron

Université du Québec à Montréal

Directeur des Études supérieures en muséologie

Quand on pose un regard rétrospectif sur la muséologie nord-américaine, on ne peut ignorer les nombreux liens qui se sont tissés entre la France et le Québec au cours de l'histoire¹ et plus particulièrement au cours des dernières décennies. À cet égard, André Desvallées a joué un rôle de premier plan dans les échanges d'expertises, mais aussi dans la formation de plusieurs générations de jeunes muséologues québécois. Son influence s'est fait sentir d'abord par sa contribution au musée des Arts et Traditions populaires à Paris qui a longtemps été considéré comme un modèle de musée d'ethnographie, mais aussi par ses travaux sur le mouvement de la nouvelle muséologie. Enfin, on ne peut passer sous silence sa contribution au développement d'un vocabulaire commun permettant d'envisager la muséologie sous l'angle d'une discipline pleine et entière.

1992 : Découverte du travail d'André Desvallées

En 1992, dans le cadre d'un colloque consacré aux rencontres européennes des musées d'ethnographie qui se tenait au musée national des Arts et Traditions populaires à Paris, André Desvallées intervenait à titre de Conservateur général du patrimoine en attirant l'attention sur l'importance du public pour les musées. Il amorçait son exposé en précisant qu'un « musée quel qu'il soit, n'a de sens que s'il a un public et s'il sait se faire entendre par ce public.² ». On retrouve ici les valeurs qui l'animent et qui trouvent écho dans la vision nord-américaine de la muséologie. À cet égard, son point de vue rejoint la philosophie du Musée de la civilisation à Québec³. Desvallées rappelait également que les musées d'ethnographie

¹ BERGERON Yves, « Relations dans le monde des musées entre la France et le Canada français » dans Guy Martinière, Eric Monteiro (sous la dir. de), *Les échanges culturels internationaux. France, Brésil, Canada-Québec*, Paris, Les Indes Savantes, [Rivages des Xantons], 2013, p. 167-183.

² DESVALLÉES André, « Les musées d'ethnographie, leurs moyens d'expression, leurs publics », *Rencontres européennes des musées d'ethnographie. European meeting of ethnography and social history museums*, Paris, Musée national des arts et traditions populaires et école du Louvre, 1996, p. 173.

³ Le texte qui traduit sans doute le mieux cet esprit : ARPIN, Roland, « Le musée entre son public et ses publics », *Des musées pour aujourd'hui*, Québec, Musée de la civilisation, 1997, p. 225-241.

avaient eu du mal à naître et que leur développement avait été favorisé par l'émergence des nationalismes. C'est donc, à cette « relation historique » que la communauté des chercheurs précisait-il « doit s'interroger ». Remarque audacieuse dans la communauté des muséologues qui préfère aborder des questions moins associées au politique et aux problématiques des identités nationales dans les musées d'ethnographie.

La troisième remarque sur le langage formulée par Andrée Desvallées est d'une certaine façon passée inaperçue, mais elle n'en demeure pas moins fondamentale quand on sait qu'il est à l'origine du projet de *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie* publié une vingtaine d'années plus tard. Il souligne alors que :

« Si nous voulons nous comprendre entre nous, il nous faut utiliser des termes qui s'appliquent bien à ce que nous voulons dire et ne recèlent aucune ambiguïté. Si nous voulons avancer dans l'expression de notre discipline, nous ne pouvons nous contenter d'un vocabulaire pauvre, sachant bien que la clarification du langage est primordiale à la clarification de la pensée. »⁴

Afin d'appuyer son propos, il rappelait l'usage relativement flou du terme « objet ». Il proposait par ailleurs d'adopter le terme « expographie » plutôt que muséographie afin de désigner « le savoir-faire de l'exposition ». La suite de son intervention proposait une typologie de l'exposition constituée de quatorze types d'exposition. Ses propositions reposaient notamment sur l'expérience du musée des ATP puisqu'il y développait les concepts d'« unités écologiques », de « contextes reconstitués ou évoqués » et de « vraies choses »⁵. On constate dans sa communication l'influence de Jacques Hainard⁶, de l'Alimentarium⁷ et du Musée de la civilisation. Il y avait là le programme d'un vaste projet de dictionnaire de la muséologie destiné à la communauté muséale. Cette intervention préfigurait d'ailleurs la publication en 1998 de « Cent quarante termes muséographiques ou petit glossaire de l'exposition »⁸ qu'André Desvallées fit paraître dans le *Manuel de muséographie* publié sous la direction de Marie-Odile De Bary et Jean-Michel Tobelem. Ce chapitre qui constitue l'essentiel de la section 5 de l'ouvrage consacré à la muséographie ne comporte malheureusement pas

⁴ *Ibid*, p. 174.

⁵ *Ibid*, p. 174-176.

⁶ Et plus particulièrement l'exposition « Le Salon de l'Ethnologue ».

⁷ Le directeur de l'Alimentarium Martin R. Schärer participera notamment à l'équipe de rédaction du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Armand Colin, 2011).

⁸ DESVALLÉES André, « Cent quarante termes muséographiques ou petit glossaire de l'exposition », dans Marie-Odile DE BARY et Jean-Michel TOBELEM (sous la direction de), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Paris, Séguier, 1998, p. 205-251.

d'introduction sur la méthodologie qui a conduit à sélectionner ces termes centrés sur l'exposition. Cependant, ce glossaire est rapidement devenu une référence incontournable. On y retrouve notamment l'entrée « objet de musée » qu'il désigne sous le terme « muséologie » et de « vraie chose ».

Musée de l'Homme et Musée des arts et traditions populaires

Avec le recul du temps, 1992 nous apparaît aujourd'hui comme une année importante dans l'histoire des musées et de la muséologie. Faut-il rappeler que cette année soulignait le 500^e anniversaire de la découverte officielle de l'Amérique? C'est précisément en raison de cette commémoration que le Conseil international des musées avait résolu de tenir sa 16^e conférence générale à Québec⁹.

Alors que nous assistions au colloque du musée des ATP en 1992, le musée de l'Homme inaugurait une nouvelle exposition permanente ayant pour titre « Amérique continent imprévu¹⁰ » dont la préface était signée de Claude Lévi-Strauss. Ceux qui connaissent bien l'histoire du musée des ATP savent que Rivière a initié ce projet de musée au sein même du musée de l'Homme au milieu des années 1930 et que les liens entre ces deux institutions restent fondamentaux pour comprendre l'histoire des musées d'ethnographie¹¹. Comme les membres du colloque étaient invités au vernissage de l'exposition, nous avons eu l'opportunité de découvrir cette nouvelle exposition. Qui pouvait bien imaginer en 1992 que le musée de l'Homme et le musée des Arts et Traditions populaires disparaîtraient une décennie plus tard pour être remplacés par deux musées qui feront l'objet de polémiques¹². Nul doute que les musées d'ethnographie entraient à l'aube de la décennie 1990 dans une période de crise sans précédent dans l'histoire des musées. André Desvallées a participé activement à ces mutations et à ces débats.

Au Québec, nous connaissions alors André Desvallées par les textes et par les témoignages de collègues québécois qui l'avaient rencontré. Nous savions notamment qu'il avait

⁹ Voir à ce propos : BERGERON Yves, RIVARD René et SIMARD Cyril, « Retour sur la 16^e Conférence générale du Conseil international des musées (ICOM) à Québec : 1992. Année charnière de la muséologie québécoise », Rabaska, Revue d'ethnologie de l'Amérique française, volume 11, 2013, p. 7-24. www.erudit.org/r/evue/rabaska/2013/v11/n/1018513ar.html?vue=resume&mode=restriction

¹⁰ Voir : LÉVINE Daniel (sous la direction de) Préface de Claude Lévi-Strauss, *Amérique continent imprévu. La rencontre de deux mondes*, Paris, Bordas, 1992.

¹¹ Martine Ségalen, qui a dirigé le Centre d'ethnologie française, a retracé les origines du Musée des ATP au sein du musée de l'Homme en 1937. SÉGALEN Martine, *Vie d'un musée 1937-2005*, Paris, Stock, 2005, p. 26-30.

¹² Il s'agit bien entendu du Musée du quai Branly (2006) et du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM, 2013).

collaboré de près avec Georges Henri Rivière à la conception des expositions du musée des Arts et Traditions populaires¹³ et que Claude Lévi-Strauss en avait esquissé le schéma de l'exposition qui s'ouvrait sur ce texte définissant le concept de civilisation humaine :

« Toute civilisation humaine, aussi humble soit-elle, se présente sous divers aspects majeurs : d'une part elle est dans l'univers, d'autre part elle est elle-même un univers. Elle est dans l'univers, ce qui signifie d'abord qu'elle s'insère dans le temps et dans l'espace. Ensuite qu'elle s'articule avec la nature physique. Enfin que ses membres sont eux-mêmes des êtres biologiques dont la société rythme par ses usages la naissance, la croissance et le déclin. Mais aussi cette société constitue elle-même un univers, avec ses divisions, ses répartitions, ses hiérarchies et ses lois, et elle engendre des œuvres, dans lesquelles elle se réfère, et qui influent sur son développement. »¹⁴

Au Québec, le concept de civilisation a d'abord été repris par Robert-Lionel Séguin qui en a fait le thème central de sa thèse publiée¹⁵ en 1967 et largement diffusée. Le Ministère des Affaires culturelles reprendra le concept afin de développer le projet de Musée de la civilisation dans les années 1980.

Les liens entre Desvallées et Rivières sont nombreux. André avait d'ailleurs participé au comité de lecture qui avait permis en 1989 la publication du *Cours de muséologie* de Georges Henri Rivière¹⁶ qui, il faut bien le dire, a servi de référence, voire de manuel lors de la création des programmes de muséologie au Québec en 1987 et 1988. Les premiers professionnels formés à la maîtrise en muséologie ont intégré les concepts de « musées et société », de « musée et de patrimoine » tel que le concevait Rivière dans ses cours.

Pour les ethnologues québécois formés dans les décennies 1970 et 1980, le musée des ATP constituait un repère incontournable. Tous les jeunes ethnologues se faisaient un devoir de faire un détour aux portes du Bois de Boulogne pour visiter les galeries du musée imaginées par Rivière. Il s'agissait en quelque sorte d'un véritable pèlerinage. C'est d'ailleurs ce que je me suis empressé de faire lors de mon premier séjour en Europe en 1978, quelques mois avant d'entreprendre des études en ethnologie à l'Université Laval. Le parcours dans la galerie

¹³ Si le musée a fermé ses portes en 2005, on peut revisiter en quelques sortes les galeries à travers le *Guide du Musée national des arts et traditions populaires* publié par la Réunion des musées nationaux en 1987.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss dans *Guide du Musée national des arts et traditions populaires*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987, p. 38.

¹⁵ SÉGUIN Robert-Lionel, *La civilisation traditionnelle de l'«habitant» aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Montréal, Fides, 1967.

¹⁶ *La muséologie selon Georges Henri Rivière Cours de Muséologie/textes et témoignages*, Paris, Bordas, 1989,.

d'étude confirma mon désir de me consacrer à l'étude de la culture matérielle. Par ailleurs, la découverte de la galerie culturelle m'apparut comme une révélation. Ça ne ressemblait en rien à ce que nous connaissions des musées canadiens. Nous n'étions pas en face d'un récit historique qui développe un discours nationaliste et politique. Nous avons plutôt le sentiment d'entrer dans un univers culturel consacré à la vie quotidienne et à l'histoire de ceux à qui on ne donne habituellement pas la parole dans les musées. En fait, on retrouvait dans ces deux expositions les concepts de patrimoine matériel, de patrimoine immatériel et de culture populaire.

Cette mise en contexte permet de saisir qu'André Desvallées faisait déjà figure de légende en 1992. Il avait participé à l'histoire de l'ethnologie française en contribuant à la création d'un musée qui était devenu une référence internationale. Mais plus encore, André avait côtoyé Rivière à qui nous devons notamment les fondements du programme d'ethnologie de l'Université Laval désigné depuis 1973 comme le programme d'arts et traditions populaires¹⁷. L'équipe du musée des ATP avait alors une influence indéniable sur les approches, les objets et les perspectives de l'ethnologie québécoise. Des chercheurs et professeurs comme Robert-Lionel Séguin¹⁸, Jean Simard¹⁹, Michel Lessard²⁰ et Jean-Claude Dupont²¹ avaient effectué des séjours d'études aux ATP. C'est pourquoi, lors de la publication de *L'Ethnologie au Québec*, nous donnions en référence quelques auteurs incontournables de l'ethnologie française qui avaient influencé la discipline au Canada français, dont Jean Cuisenier, Martine Ségalen, Arnold Van Gennep, Leroi-Gourhan Marcel Mauss, Jean Poirier et André Varagnac²². Rappelons que le projet initial du Musée de la civilisation au

¹⁷ Jean Du Berger relate le changement de désignation du programme dans : « Folklore et ethnologie à l'Université Laval », dans DESDOUITS Anne-Marie et TURGEON Laurier (sous la direction de), *Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 3-24.

¹⁸ Robert-Lionel Séguin a réalisé des expositions au Musée des ATP à Paris. En 1975, il a réalisé une exposition sur les catalognes et les courtépintes du Québec. En 1979, une exposition sur le costume paysan québécois du XIXe siècle. Sa collection, développée sur le modèle des ATP est à l'origine du Musée des ATP de Trois-Rivières.

¹⁹ Jean Simard s'est surtout consacré au patrimoine religieux et à l'art populaire. Voir : SIMARD Jean, *Le Québec pour terrain. Itinéraire d'un missionnaire du patrimoine religieux*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

²⁰ On doit à Michel Lessard, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM, les premiers ouvrages de synthèse de la culture matérielle, le patrimoine et la société traditionnelle. Voir : LESSARD Michel, *Objets anciens. Vie sociale et culturelle. Antiquités du Québec*, Montréal, éditions de l'Homme, 1995, 380 p. « En guise d'introduction... patrimoines et inventaires », p. 27-47.

²¹ Jean-Claude Dupont est à l'origine du concept d'Institut national de la civilisation qui donnera naissance au Musée de la civilisation. Voir DUPONT Jean-Claude dans *Entre Beauce et Acadie. Facettes d'un parcours ethnologique Études offertes au professeur Jean-Claude Dupont*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 29.

²² Dans : BERGERON Yves, *L'ethnologie au Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1987, p. 55.

début des années 1980 s'inspirait du musée des ATP²³. L'inspecteur de l'Université du Québec à Trois-Rivières, Gilles Boulet, proposait du même souffle de créer à Trois-Rivières un musée national des arts et traditions populaires à partir de la collection Robert-Lionel Séguin²⁴. D'ailleurs, lors du colloque des musées d'ethnographie en 1992, le nouveau conservateur en chef du musée des ATP de Trois-Rivières, Magella Paradis, était présent.

La nouvelle muséologie

Il ne fait aucun doute que les muséologues québécois doivent beaucoup à André Desvallées. Outre la publication des cours de muséologie de Rivière à laquelle il a participé, il faut surtout signaler la parution en 1992 de *Vagues Une anthologie de la nouvelle muséologie, textes choisis et présentés par André Desvallées* qu'il dédiait à la mémoire du muséologue américain « John Kinard (1936-1989) notre ami, le défricheur. » qui fut directeur du *Anacostia Community Museum* (ACM) rattaché à la *Smithsonian Institution* à Washington. André Desvallées a puisé dans la vaste littérature internationale les textes les plus marquants qui ont conduit aux grandes transformations de la muséologie à partir de la décennie 1970. La sélection des articles permet de mesurer l'ampleur de sa vision et du réseau qu'il a développé tout au long de sa carrière. Cet ouvrage majeur révélait en quelque sorte les principaux acteurs et penseurs (français, américains, canadiens) ayant participé au mouvement de la nouvelle muséologie qu'il présente alors comme « un mouvement de résistance contre de véritables détournements de sens de ce que peuvent être la muséologie et la muséographie.²⁵ » Pour la première fois, nous retrouvions les textes clés de la muséologie contemporaine qui prenait ses distances avec la muséologie d'art. Mais il y avait plus, il y avait ce texte de présentation d'André Desvallées qui mettait en perspective les mutations des musées et les enjeux de la muséologie comme discipline. Ce texte devrait figurer aujourd'hui dans toutes les bibliographies des formations en muséologie. Cet ouvrage, on l'aura compris, a servi de cadre de référence à l'enseignement de la muséologie québécoise qui partageait les valeurs de cette muséologie de la rupture. Pour

²³ Voir à ce propos : ARPIN Roland et BERGERON Yves, « Jean-Claude Dupont : du Musée de l'Homme du Québec au projet d'Institut national de la civilisation », dans PICHETTE, Jean-Pierre (sous la direction de avec la collaboration de Jocelyne Mathieu, Richard Dubé et Yves Bergeron). *Entre Beauce et Acadie. Facettes d'un parcours ethnologique, Études offertes au professeur Jean-Claude Dupont*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 407-421.

²⁴ Ce musée a ouvert ses portes en 1997. Il est devenu en 2003 le Musée québécois de culture populaire. Voir : BROUILLARD Marcel, *L'homme aux trésors. Robert-Lionel Séguin*, Montréal, Québec-Amérique, 1996.

²⁵ *Vagues Une anthologie de la nouvelle muséologie, textes choisis et présentés par André Desvallées*, Mâcon, éditions W.M.N.E.S., 1992, p 15.

les étudiants de muséologie, le nom d'André Desvallées est donc devenu une référence fondamentale.

Dans cette vaste réflexion sur la nouvelle muséologie, André Desvallées a proposé une approche des écomusées et de l'écomuséologie. On lui doit notamment le numéro thématique de la revue *Publics et Musées* ayant pour thème « L'écomusée : rêve ou réalité »²⁶ publié en 2000 et qui regroupe des textes importants pour bien saisir ce mouvement qui a été porté au Québec par Pierre Mayrand²⁷ et René Rivard. Comme le souligne Desvallées en introduction, on peut difficilement dissocier l'écomuséologie du mouvement de la nouvelle muséologie :

« Le contenu de ce numéro peut paraître ambigu du fait que ses analyses tendent parfois à confondre l'écomuséologie et la nouvelle muséologie. Comment faire autrement lorsque l'on considère l'histoire de l'une et de l'autre, étroitement entremêlées, la première étant devenue partie de la seconde et la seconde ayant trouvé son plus beau fleuron dans la première, dès qu'elles eurent commencé à cheminer de concert. »²⁸

Des chemins qui se croisent

En 1999, je participais à titre de conservateur à une exposition initiée par Michel Côté du Musée de la civilisation et Michel Colardelle du musée des Arts et Traditions populaires. Au moment du vernissage de *France – Québec Images et Mirages*²⁹ à Paris en mai 1999, André Desvallées était présent. Cette fois, il évoqua son travail avec Rivière dans la réalisation des galeries du musée des ATP. Sachant que j'avais préparé un lexique pour les étudiants de muséologie de l'Université Laval, André aborda le projet d'un dictionnaire de muséologie auquel il travaillait depuis de nombreuses années au sein d'ICOFOM et auquel venait de se joindre François Mairesse. Manifestement, André Desvallées n'avait pas perdu de vue l'objectif qu'il s'était fixé une décennie plus tôt de clarifier le vocabulaire utilisé par les musées. De toute évidence, la situation n'avait pas vraiment changé depuis sa conférence de 1992 et l'adoption d'un dictionnaire lui semblait de plus en plus essentielle

En 2002, l'Institut du patrimoine culturel de l'Université Laval (IPAC), conjointement avec la Chaire UNESCO en patrimoine

²⁶ *Publics & Musées*, no 17-18, 2000. L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction de DESVALLEES André).

²⁷ Pierre Mayrand a été professeur de muséologie et de patrimoine à l'UQAM. Voir : « Entretien avec Pierre Mayrand », *Publics & Musées*, no 17-18, 2000, p. 223-231.

²⁸ DESVALLEES André. Introduction. In: *Publics & Musées*. N°17-18, 2000. p. 11.

²⁹ *France – Québec Images et Mirages*, Montréal – Québec – Paris, Fidès, Musée de la civilisation et Musée national des arts et traditions populaires, 1999.

culturel, tenait un colloque sur le thème « Média et Patrimoine ». Il est important de rappeler ici que le Groupe-conseil, sous la présidence de Roland Arpin, avait déposé à l'automne 2000 la proposition de politique sur le patrimoine culturel du Québec à la ministre de la Culture et des Communications du Québec³⁰. Dans la foulée de ce rapport, les universités québécoises s'étaient soudainement dotées de chaires de recherche et d'instituts du patrimoine. André Desvallées exposa au colloque sa vision de la notion de patrimoine à titre cette fois de Conservateur général honoraire du patrimoine de France³¹. Sa contribution fut remarquée, car il proposait un regard critique sur la notion privée d'héritage matériel et de patrimoine. En ne perdant pas de vue la perspective historique en neuf étapes, il portait une attention toute particulière aux aspects légaux liés au patrimoine. Évoquant la dérive sémantique du concept de patrimoine, il écrivait :

« les deux vraies grandes questions – qui ne sont d'ailleurs toujours pas résolues – sont ; comment passer de l'individuel au collectif et du particulier à l'universel de manière juridiquement applicable? Et comment concilier une approche morale humaniste avec une approche économique qui n'est pas forcément désintéressée? »³²

Comme il l'a proposé pour le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, il aborde la question du patrimoine en revisitant « l'évolution du sens du mot – et de la chose. »³³. Dans le cadre de ce qu'il identifie comme la neuvième et dernière étape dans l'évolution du concept de patrimoine, il attire notre attention sur le rôle de la *Conférence des Nations unies sur l'Environnement et de Développement* en 1992 à Rio, qui a permis de prendre conscience des concepts de développement durable et d'équité intergénérationnelle. Ce colloque va conduire à la Déclaration de Rio sur l'environnement et le développement qui s'ouvre sur ce préambule « *Reconnaissant* que la Terre, foyer de l'humanité, constitue un tout marqué par l'interdépendance³⁴ » et qui s'est traduit par l'adoption de 27 grands principes qui restent d'actualité.

³⁰ *Un présent du passé. Proposition de politique du patrimoine culturel déposé à Agnès Maltais, ministre de la Culture et des Communications du Québec*, Québec, Groupe-conseil sur la politique du patrimoine culturel, 2000, 240 p. http://www.ahlp.qc.ca/documentation/Groupeconseil_Notrepatrimoineunpresentdupasse.pdf

³¹ DESVALLÉES André, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques », *Actes du colloque Médias et patrimoine. Le rôle et l'influence des médias dans la construction d'une mémoire collective*, Québec, Institut du patrimoine culturel, 2003, p. 19-35.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ Déclaration de Rio sur l'environnement et le développement. UNEP. www.unep.org/Documents.multilingual/Default.asp?DocumentID=78&ArticleID=11

Les réflexions d'André Desvallées en conclusion à cette communication témoignent d'une vision critique à l'égard de la marchandisation du patrimoine naturel et des menaces que fait peser la mondialisation libérale sur le patrimoine culturel. Ses intuitions se sont révélées justes quand on constate les orientations prises ces dernières années par les musées qui ont poursuivi dans la voie du néo-libéralisme économique. De plus, les pressions tant politiques qu'économiques liées à l'adoption de la convention du patrimoine culturel immatériel (PCI) ont contribué à transformer les politiques du patrimoine et le mandat des musées. En l'écoutant, nous prenions conscience de la distance critique dont il pouvait faire preuve et du regard lucide qu'il posait sur les enjeux liés au patrimoine. C'est pourquoi ce texte a souvent été cité au Québec afin de saisir l'évolution du concept de patrimoine.

Le long fleuve tranquille

Lorsqu'avec mon collègue François Mairesse nous avons initié en 2005 le projet de recherche « Mémoires de la muséologie » consacrée à l'histoire des musées à travers le parcours professionnel de ceux qui ont joué un rôle de premier plan, le nom d'André Desvallées figurait au haut de la liste avec Michel Laclotte, Hugues de Varine, Roland Arpin et Pierre Mayrand. Nous avons donc réalisé une entrevue avec André Desvallées en mai 2006. Dans le parcours de sa carrière qu'il revisitait pour la caméra, on sentait bien l'engagement profond dont il a fait preuve tout au long de sa carrière et la volonté de laisser des traces tangibles pour la muséologie. La réflexion, par exemple, qu'il a menée sur la nouvelle muséologie est devenue incontournable. Nous constatons qu'il avait été mêlé de près à des dossiers sensibles et majeurs. Nous saisissions également dans son parcours professionnel une véritable adéquation entre ses valeurs et le travail qu'il a mené tout au long de sa carrière. On retrouve ces mêmes valeurs dans son ouvrage consacré au musée du Quai Branly³⁵ publié chez l'Harmattan en 2007, où il pose un regard critique sur le nouveau musée et les liens que l'on semble avoir oublié avec le musée des Arts et Traditions populaires et le musée de l'Homme. Il y a dans ce livre qui a des allures de pamphlet une formidable leçon d'histoire et d'éthique de la muséologie.

L'héritage d'André Desvallées

Depuis la parution en 2010 des concepts clés de muséologie dans les langues officielles du Conseil international des musées et la parution du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* en

63&l=fr. Consulté le 30 mars 2014.

³⁵ DESVALLÉES André, *Quai Branly : un Miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, Paris, L'Harmattan, 2007.

2011 grâce au soutien de François Mairesse, on doit reconnaître qu'André Desvallées a légué un héritage unique à la communauté muséale. Ne s'agit-il pas d'un véritable patrimoine intellectuel ? On doit par ailleurs reconnaître qu'il fallait de la vision pour concevoir et mener à terme ce projet audacieux et essentiel à l'émergence de la muséologie comme véritable champ disciplinaire. C'est peut-être là le legs le plus important qu'il laisse à la communauté muséale et universitaire nord-américaine.

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées. Contribution à la muséologie nord-américaine

Yves Bergeron

André Desvallées a joué un rôle très important pour la muséologie nord-américaine francophone. La relation muséale entre le Québec et la France est d'abord apparue à travers le prisme de Rivière et l'apport du musée des Arts et Traditions populaires, donc notamment de l'œuvre d'André Desvallées comme muséographe. C'est progressivement aussi le théoricien qui s'est imposé, à travers la nouvelle muséologie d'une part, mais aussi par sa volonté constante, durant plusieurs décennies, de développer un vocabulaire commun autour du patrimoine et de la muséologie, ce que l'entreprise du Dictionnaire encyclopédique a concrétisé en 2011.

Mots clés : Desvallées, ATP, muséologie au Québec, terminologie, patrimoine, ethnologie

André Desvallées : contribution to North American museology

Yves Bergeron

André Desvallées played a very important role in the development of francophone museology in North America. The museum relations between Québec and France can first be seen through the prism of Rivière and the contribution of the Musée des Arts et Traditions populaires, in particular the work of Desvallées as the creator of the museum environment. Progressively the concept of theoretician emerged through his work with French new museology on the one hand, but also through his constant will, over decades, to develop a common vocabulary for cultural heritage and museology, which appeared in the Encyclopaedic Dictionary of Museology in 2011.

Key Words: Desvallées, ATP, museology in Quebec, terminology, heritage, ethnology

André Desvallées. Contribución a la museología norteamericana

Yves Bergeron

André Desvallées ha jugado un papel muy importante en la museología francófona de Norte América. La relación museal entre Quebec y Francia apareció por primera vez a través del prisma de Riviere y el aporte del museo de Artes y Tradiciones populares, pero muy particularmente en el trabajo de André Desvallées como museógrafo. Es el teórico el que se impone progresivamente, por una parte a través de la nueva museología, pero también por su voluntad constante, durante décadas, de desarrollar un vocabulario común en torno al patrimonio y la museología, empresa que se ha concretado en el Diccionario Enciclopédico en 2011.

Palabras clave: Desvallées, ATP, museología en Quebec, terminología, patrimonio, etnología

André Desvallées and his influence on the development of museology in Spain

Francisca Hernández Hernández

Universidad Complutense, Madrid

Introduction

When we embark on a study of contemporary museological theory, we discover that most of the authors who have investigated this field come from different disciplines. It is not unusual, then, to encounter art historians like Georges Henri Rivière, Carol Ducan, Ivo Maroevic, Aurora León, Luis Alonso Fernández, Jesús-Pedro Lorente and Iñaki Díaz Balerdi, anthropologists like Jan Jelínek, Anthony Shelton, Flora S. Kaplan, Susan Pearce, Sharon Macdonald and Peter van Mensch, educators like Eilean Hooper-Greenhill, historians like Zbyněk Z. Stránský, chemists like George Hein, architects like Josep María Montaner, Jordi Oliveras and Juan Carlos Rico, lawyers like Vinos Sofka, cartographers like Awraam M. Razgon, archaeologists like Jiri Neustupny and Francisca Hernández, and film-makers like André Desvallées, to whom we wish to pay tribute here for his countless contributions to the development of museology. Desvallées himself¹ tells us that his earliest vocation, before entering the field of museums, was to direct films in Morocco. When this failed to materialise, however, he devoted himself to museums and field ethnology. Upon his return to Paris, he joined Georges Henri Rivière's *musée national des Arts et Traditions populaires*, becoming one of its principal collaborators. Since then, he has devoted his time and knowledge to museographic exhibitions and to teaching and research in museology. The aim of this article is to analyse and highlight his principal contributions and his influence on the development of museology in Spain, and so we must first give an account of earlier museology in this country.

The awakening of museology in Spain

When José María Navascués gave his 1959 induction speech at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando on "Contributions to Spanish Museography", describing at the same time the new presentations of the collections at several national museums, he also left us a record of the situation of

¹ DESVALLÉES, André, DEBARY Octave « Entretien Avec André Desvallées ». *Publics et Musées*, n° 17-18, 2000, p. 232-240.

museology in Spain in his affirmation that “museology, among us at least, has not yet gone beyond the bounds of empiricism, and principally even of opportunism, in the face of which all theories and all doctrines fail”². It is true that there was no solid theoretical basis in Spain for the further development of a still incipient museological field, but it should not be forgotten that the *Cuerpo Facultativo* (i.e. a section of the civil service for which specific studies are required) of Archivists, Librarians and Antiquarians (the latter subsequently renamed Archaeologists, and later Museum Curators) was in charge of the archaeological museums, a fact which boosted the development of museology since its members were trained at the School of Diplomacy, whereas the museums of fine arts were directed by artists.

It must be recognised, however, that the disappearance of the School of Diplomacy in 1900 was a blow to the future development of Spanish museology, since there was never any success in founding a National School of Museology of an institutional character, like the one at the Musée du Louvre. Indeed, although it was suggested on various occasions that a chair in Museology should be created at Madrid’s Universidad Complutense, this was never accomplished. However, the fact that museographic studies were taught at the Louvre school from 1929, and museology from 1941, together with the existence of specialised courses in conservation at the Courtauld Institute in London from 1932, and many others in various countries in Europe and North America, all helped to arouse the interest of a few Spanish university lecturers. One such was Andrés Ovejero Bustamante, who gave an induction speech in 1934 at the Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid with the suggestive title of “Current concept of the art museum”.

It was in the late 1970s that museology started to appear on the curricula of some Spanish university faculties. The Faculty of Fine Arts of Madrid’s Universidad Complutense programmed museology as a subject to be taught by a professor of art, Luis Alonso Fernández, while in the Faculty of Geography and History, it was the Department of Prehistory that proposed museology as an optional subject to be taught by the lecturer Francisca Hernández. These undergraduate courses have since been accompanied by various master’s degrees and publications on the subject.

As early as 1973, on the other hand, Gratiano Nieto, professor of Epigraphy and Numismatics at the University of Murcia, published *Panorama de los museos españoles y*

² NAVASCUÉS, José María, *Aportaciones a la Museografía Española*. Madrid, 1959, p. 14.

cuestiones museológicas, an attempt to give an overview of the situation at Spain's leading museums with an emphasis on educational aspects and the need for universities to offer museological training aimed specifically at museum professionals³. Attention should also be drawn to the contribution made to Spanish museology by the art professor Aurora León with the publication of her book *El Museo. Teoría, praxis y utopía*⁴. In it she views museology as "a social science, not only because it produces a dialectical confrontation between public and museum, but also because the very content of the museum – object – is an essentially socialised element. That is, the basic material for analysis comes from socio-historical reality, which would entail a close study of current society"⁵. As an art historian, she tried to offer a scientific theory of museology while preparing the way for others to continue researching and contributing their own ideas. In the 1980s, various authors from both museums and universities published the results of their research, whether on museological documentation⁶, the didactics of the museum⁷, architecture⁸ or semiotics⁹.

Despite all this, Aurora León continued to think in 1994 that the situation of Spanish museology left a great deal to be desired, going so far as to claim that "training in museology in Spain is institutionally and academically almost orphaned, bereft of both a father and a mother", and that the lack of bibliographical production was a symptom of an almost complete lack of attention paid by researchers to museology¹⁰. In spite of such remarks, which reflect the author's personal frustration, it must be conceded that various books on museology had already started to appear. In 1993, a year before Aurora León published her protest in the journal *Museum International*, Luis Alonso Fernández had brought out his book *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, the product of his doctoral thesis, which was published in 1988 by the Universidad Complutense under the title *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*. It was also in 1994 that Francisca Hernández published her *Manual de Museología* and Juan Carlos Rico his *Museos*,

³ NIETO GALLO, Gratiniano, *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. Madrid. ANABAD, 1973.

⁴ LEÓN, Aurora, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid. Cátedra, 1978.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ CABALLERO ZOREDA, Luis, « La Documentación Museológica », *Boletín de la ANABAD*, XXXVIII, nº 4, 1988, p.455-495.

⁷ GARCIA BLANCO, Ángela, *Didáctica del museo: el descubrimiento de los objetos*. Madrid. Ediciones de la Torre, 1988.

⁸ MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi, *Los museos de la última generación*. Barcelona. Gustavo Gili, 1986.

⁹ ZUNZUNEGUI, Santos, *La metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*. Sevilla. Alfar, 1990.

¹⁰ LEÓN, Aurora, « Reflexiones sobre la museología en España: una carta abierta », *Museum International*, nº 184, 1994, p.56.

*arquitectura, arte: los espacios expositivos*¹¹. To an extent, these publications responded to Aurora León's concerns and offered proof that the situation of museology in Spain was undergoing a significant change.

Basic lines of research in the work of André Desvallées

We have briefly analysed the development of Spanish museology as reflected in the work of museum professionals and university academics, and we are fully aware that there should never have been a lack of communication between them. There should rather have been close collaboration in the analysis of the problems, requirements and prospects facing Spanish museums. Had this existed, the list of publications and analytical contributions on different aspects of museology in general, and of the museography of Spanish museums in particular, would have been much longer and more enriching than it has been so far. It is not a matter of apportioning blame but of realising that things can be done in a more effective and productive fashion. We shall now go on to analyse the basic lines of research that have characterised the work of André Desvallées, and we shall see how they have influenced the day-to-day activities of Spanish museologists.

André Desvallées has been well-known in Spain since he, Rivière and other authors published the book *Arts populaires des pays de France* in 1975, when he was a curator at the Musée National des Arts et Traditions Populaires¹². His ideas on museographic exhibitions oriented many professionals at Spain's ethnographic museums, who started to appreciate the importance of popular traditions and to provide support for traditional handicrafts and folklore, exerting considerable social influence on the communities where they are located¹³. Nevertheless, where Desvallées's influence on Spanish museology has been most keenly felt has been in his attempt to define a new concept of the museum, manifested in his theory on the new museology and ecomuseums, and secondly in his notion of patrimony as in constant association with museology.

The new museology

¹¹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ , Francisca, *Manual de Museología*. Madrid. Síntesis, 1994, RICO, Juan Carlos, *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. Madrid. Sílex, 1994.

¹² DESVALLÉES, André; RIVIÈRE, Georges Henri; GLUCK, Denise; LAROCHE, Maurice, *Arts populaires des pays de France*. Paris. Éditeur Joël Cuénot, 1975.

¹³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ , Francisca, *Manual de Museología*. Madrid. Síntesis, 1994, p. 219.

If we examine the epistemological status of museology, we discover that there has been a long period in which museologists devoted themselves to the explanation of museology without pausing to consider how it might be related to social science, or whether it should be considered an independent discipline in its own right. They were especially interested in the practical aspects of the museum, and tended to ignore the formal aspects of a theory that became diluted in the everyday practice of work performed inside the museum.¹⁴ It was from the 1970s onwards that a need was perceived for a better understanding of the field of knowledge, its functions and the methodology to be followed in order to achieve its objectives. According to Desvallées,¹⁵ an analysis of museology from an international perspective reveals the existence of two different tendencies. The first is represented by those authors with a restricted idea of the museum that clings fundamentally to the traditional functions of conservation, study and exhibition of objects and collections, such as Klaus Schreiner and Vinos Sofka.¹⁶ Other authors, on the other hand, embrace a broader concept of the museum and consider that anything is *muséable*, or susceptible of forming part of its content. The museum can no longer continue to be regarded merely as a place or building with a collection and a public. Museology has to be understood as a global science of the *muséable* encompassing the universe and society, in which the relations between container and content, and between content and users, can become intermingled, as argued by Bernard Deloche, Judith K. Spielbauer, Anna Gregorova and Zbynek Z. Stránský¹⁷.

In the early 1980s, museum professionals saw a need to debate the topic of the object and nature of museology, and they did so at the colloquium held in London by ICOFOM in 1983 on *Methodology of Museology and Professional Training*. Desvallées himself¹⁸ was of the opinion that museology, from a

¹⁴ HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón. Trea, 2006, p. 71.

¹⁵ DESVALLÉES, André, « Le Défi Museologique », in Rivière, George Henri et al., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie/Textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989 ; p.358.

¹⁶ SCHREINER, Klaus, « Criteria on the place of museology in the system of sciences », *Museological Working Papers*, 1, 1980, p. 39-41; SOFKA, Vinos, « ICOFOM: Ten years of international Search for the foundation of Museology », *Papers in museology*, Umea. Acta Universitatir Umensis, 108, 1980, p.21-49.

¹⁷ DELOCHE, Bernard, « Les musées et la muséologie au regard de l'interdisciplinarité », *ICOFOM Study Series*, 12, 1987, p.81-84 ; SPIELBAUER, Judith K., « Musées et Muséologie: outils de préservation active et intégrante », *ICOFOM Study Series*, 12, 1978, p. 279-286 ; GREGOROVA, Anna, « Museology – science or just practical museum work? », *Museological Working Papers*, 1, 1980, p.19-21 ; STRÁNSKY, Zbynek Z., « Museology –science or just practical museum work? », *Museological Working Papers*, 1, 1980, p.42-44.

¹⁸ DESVALLÉES, André, « Le Défi Museologique », in Rivière, George Henri et al., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie/Textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989 ; p.366-67.

theoretical point of view, was supposed to provide satisfactory answers that would resolve the difficulties encountered during museographic practice. Among the tasks facing museology in the immediate future, therefore, he mentioned the search for applications for the endemic development of the museum, the problem of curators' weariness with collections, the attempt to harmonise museums through conservation and the transmission of knowledge, and the unreserved acceptance of museography as essential research.

Since then, Desvallées has remained convinced that different museum focuses or practices are possible.¹⁹ On the one hand, there are those which have arisen on the basis of the growing interest in the natural and cultural patrimony, attempting to question the traditional aspects of the museum because it was in some way appropriating the elements of that heritage seen as worthy of it. On the other, there is the approach adopted by the new cultural centres, in accordance with the line followed by certain scientific and technical museums, which juxtaposes original objects with reproductions and technical exhibits with the aim of disseminating ideas and concepts. In this way, Desvallées was synthetically expressing what were to be the fundamental characteristics of the new museology in successive years. It was in 1992 and 1994 that he published, in collaboration with other authors, the two volumes of *Vagues*. *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, the crowning moment at which the birth of the new museology was publicly proclaimed. Such was the unequivocal affirmation of Desvallées²⁰ in the 'Presentation' of *Vagues 1*, where he wrote that the new museology had appeared in France when the association *Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale* (MNES) was created in 1982 with a doctrine founded upon the article that Desvallées himself had published two years earlier under the title of 'Nouvelle muséologie' in the *Encyclopedia Universalis*²¹. This has nothing to do with the vision expressed by Peter Vergo in the book he edited under the title of *The New Museology*, a far cry from the profound changes that museology had been undergoing for more than twenty years, and of which the English appeared to be ignorant.²²

For Spanish museologists the two volumes of *Vagues* were a major stimulus in the direction of the new museology, which became an object of study for various specialists. Luis Alonso

¹⁹ DESVALLÉES, André, « La Muséologie et les musées: chants de concepts », *ICOFOM Study Series*, 12, 1987, p. 85.

²⁰ DESVALLÉES, André, « Présentation », in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol.1, p-15-39. Textes choisis et présentés par André Desvallées. Mâcon/ Savigny-Le-Temple. W./ MNES, 1992, p. 15.

²¹ DESVALLÉES, André, « Nouvelle Muséologie », *Encyclopedia Universalis*. Suplement, 4. 1980.

²² VERGO, Peter, *The New Museology*. London. Reaktion Books, 1989.

Fernández published an *Introducción a la nueva museología* in which he tried to give a general overview of the transformations experienced by the traditional museum in the course of the last few decades.²³ Among other specialists in the field, he singles out the figure of Desvallées for his contribution to innovative research in his study of museographic language, which he has tried to apply to exhibitions within the museum. Francisca Hernández also devoted an extensive study in the *Revista de Museología* to the “Origins and prospects of the new museology,” which analyses how the new museology arose as a consequence of attempts by museologists to respond to the problems raised within traditional positivist museums by the crisis and lack of consolidation in the museological discipline.²⁴ The study of its origin, objectives, structure and organisation, together with its functions and contents, aims to shed light on its possible future prospects. In the article, Desvallées is regarded as one of the founders of the new museology. As to the question of when and how it arose, it did not, as Mairesse correctly points out,²⁵ emerge out of nowhere but was the result of a long process that has been consolidated in time, finally crystallising into a reality that is trying to find its own philosophy, always open to a dialogue with society in an attempt to give valid answers to the needs of today’s citizens with regard to the patrimony, its conservation and its enhancement.²⁶

Another author who has tried to explore the subject of the new museology is Iñaki Díaz Belardi.²⁷ In an article published in the magazine *Artigrama* under the title “What became of the new museology ? The case of Quebec,” he attempts to contextualise the phenomenon, survey it from a historical and museological point of view, and ascertain what subsists and what is projected of the new museology on a single geographical terrain, that of Canada, through the Ecomusée de la Haute-Beauce, the Ecomusée Maison du Fier Monde and the Biosphère. Although the new museology has in the author’s opinion been a “minority phenomenon in comparative terms, and a radical one in its conceptual approach,”²⁸ it has never ceased in its attempt to break away from the traditional museum and replace it with a new museological practice that goes beyond a mere museographic adaptation to new times and social requirements. The aim is not only to renovate traditional museology but to

²³ FERNANDEZ L.A., *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

²⁴ HERNANDEZ HERNANDEZ , Francisca, « Origen y perspectivas de la nueva museología », *Revista de Museología*, nº 26, 2003, p.67-91

²⁵ MAIRESSE; François, « La belle histoire aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics et Musées*, nº 17-18, 2000, p.33-56.

²⁶ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ , Francisca, « Origen... », *op. cit.*, p. 68.

²⁷ DÍAZ BALERDI, Iñaki, « ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec », *Artigrama*, 17, 2002, p.493-516.

²⁸ *Ibid.*, p. 494.

transform it radically, seeking new paths and alternatives that can be applied in day-to-day practice.

The new museology brings about a change in the condition of the object, since this, upon entering a different context from that of its origin, goes from being a cult object or one of delectation to a material or immaterial testimony of human beings and their environment.²⁹ Every object that is separated from its original context and put in a museum becomes a substitute for what it represents, and turns into an element of study and research with the purpose of discovering its true sense. In this way, the object is subjected to the process of ‘*muséalisation*’ and ‘*patrimonialisation*’, in the course of which it acquires a sense-giving value inasmuch as it is the reflection of a reality lived by the community, and at the same time it becomes a document for study and research³⁰.

Ecomuseums

When the Study Conference on Regional Parks was held in Lurs (Provence) in 1966, a regional parks policy was established which led in France to the creation of open-air museums, later called ecomuseums. According to Desvallées (2000: 233), ecomuseums are the result of the combination of two fundamental ideas: that of the open-air museum as conceived by Rivière, and that of the community museum as developed by Hugues de Varine in 1971, always within a context of appreciation for the environment and natural and social ecology.³¹ It was Hugues de Varine who coined the term ‘ecomuseum’ in 1971 and presented his proposals to the French Environment Minister, M. Robert Poujade, who included the word in his discourse and so consecrated it for the future within museology. At about the same time, Marcel Evrard offered to collaborate with Hugues de Varine on a museum project that had been accepted by the urban community of Le Creusot-Montceau-les-Mines. That project led to the creation of the Museum of Man and Industry, which in 1974 became the ecomuseum of the Urban Community of Le Creusot. This was distinguished by two fundamental features. The first was that the concept of the permanent collection disappeared in favour of that of community and collective heritage, and the other was that an advisory council of representatives of the various groups in the urban community – users, scientists and managers

²⁹ MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André; DELOCHE, Bernard, « Conceptos fundamentales de la Museología », *Museología: Retorno a las Bases. ICOFOM Study Series*, 38, 2009, p.91-128.

³⁰ DESVALLÉES, André, « Object ou document », *ICOFOM Study Series*, 23, 1994, p.89-95.

³¹ DESVALLÉES, André, DEBARY Octave « Entretien Avec André Desvallées ». *Publics et Musées*, n° 17-18, 2000, p. 233.

– was to participate in the conception, programming and control of the museum.³²

However, it should be stressed that it was Desvallées, when he was the General Inspector of Museums in 1978, who argued for the earliest possible recognition of the phenomenon of ecomuseums, and who, unhesitatingly accorded them the same status as traditional museums. He is aware that the ecomuseum has led to a museological rather than museographic rupture in situating itself in a relationship between a specific population and its patrimony,³³ but he recognises also that the process of the participation of the community in the founding, planning and running of ecomuseums entails certain practical difficulties that should not be ignored. At moments of crisis and difficulty, people associate and try to collaborate in the implementation of a community project as a means of voicing their protest and discontent at situations of injustice. Once the crisis has passed, however, things return to normal and people show less solidarity and less radical commitment to the causes they previously espoused. When this moment comes, many ecomuseums turn into traditional museums by assuming institutional support and regulation as a form of normalisation, though others, of course, remain more faithful to the original model because they are supported by more critical and committed communities.

In any case, the new museology can still contribute the incentive of its participative force and commitment to the social reality and environment. This is corroborated by the continued implementation of initiatives in Latin American, Asian and European countries in an attempt to make the dream come true of creating a community museum where the local population will be one of its principal players, so strengthening the three key aspects of identity, ecology and participation. It is not surprising that references should start to be made also to sociomuseology,³⁴ ecomuseology, biomuseology, the community museum or the territorial museum, referring in every case to the ecomuseum. Where Spain is concerned, it should not be forgotten that as early as the 1940s, the anthropologist Julio Caro Baroja presented a project for the creation of an open-air Museo del Pueblo Español (Museum of the Spanish People), which would be as similar as possible to an amusement park while at the same time offering the possibility for students, teachers and specialists to study the ethnological characteristics of the Iberian Peninsula.³⁵ Similar

³² VARINE, Hugues de, «L'ecomusée», *La Gazette* (Association des musées canadiens), 11, 1978, p.28-40.

³³ DESVALLÉES, André, DEBARY Octave, *op. cit.*, p. 236.

³⁴ HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, «Una aproximación a la definición de la sociomuseología», *Revista de Museología*, nº 53, 2012, p.15-29.

³⁵ CARO BAROJA, Julio, *Proyecto para la Instalación al aire libre del Museo del*

projects were being carried out in Skansen (Sweden) and other places in Northern Europe, and these were to prove the precursors of the future ecomuseums. Another person who showed an interest in the creation of open-air museums in Spain was the ethnographer Nieves de Hoyos, who wrote an article in 1958 on *Los museos al aire libre*, based on the impressions garnered during the journeys she had made to the Scandinavian countries to take part in ICOM conferences. She stressed that museums should be set up in Spain along the lines of the Frilandsmuset or Aarhus in Denmark, the Norsk Folkmuseum in Norway, or Skansen in Sweden. Despite these suggestions, many years would have to go by before Spanish museologists, after some delay, saw a need to promote the new museology, which, as Navajas points out, was never proposed from a standpoint of protest and rupture, but rather as a way of bringing the new concepts of museology closer to the museological panorama of Spain, which had suffered from the conditions imposed for forty years by a political régime that never favoured the exchange of ideas with other European countries beyond its borders, and which prevented the patrimony from being regarded as a form of community and associative development.

Although Portugal has been the part of the Iberian Peninsula that has produced the most interesting experiments with ecomuseums, there have also been attempts in Spain to respond to the exigencies of community museology. Examples include the ecomuseum of Río Caicena in Almedinilla (Córdoba),³⁶ the Parque Cultural del Maestrazgo en Los Molinos (Teruel), conceived as an element in the reconstruction of collective memory and the dynamisation of its territory,³⁷ the ecomuseum of Sierra Mágina (Jaén),³⁸ and the ecomuseum of Les Valls D'Àneu, dedicated to ethnography in the Pyrenees and regarded as the most emblematic ecomuseum in Catalonia.³⁹ All these experiments show us that there is now greater interest in consolidating ecomuseums in Spain, which is a motive for some optimism as regards the future. But we also perceive

Pueblo Español. Madrid. Museo del Pueblo Español, h 1940.

³⁶ MUÑIZ JAÉN, Ignacio, « ¿La creación de un museo comunitario? El Ecomuseo del Río Caicena », in José Manuel Iglesias Gil (ed.), *Cursos sobre Patrimonio Histórico, 14. Actas de los XX Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio 2009)*, Ayuntamiento de Reinosa. Universidad de Cantabria, 2010. p. 353-368.

³⁷ GUÍU AGUILAR, Víctor Manuel, « Los Parques Culturales en Aragón. El caso del Maestrazgo », *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico. E-rph*, nº 1, 2007, p.1-16.

³⁸ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C.F., « El Ecomuseo de Sierra Mágina. Una propuesta de desarrollo local a través del Patrimonio », *Sumuntán*, nº 20, 2004, p.105-116.

³⁹ ALCARDE-GURT, Gabriel; RUEDA TORRES, Josep Manuel, « Ecomuseology and local museums in Catalonia (Spain). Influences and coincidences during the 1975-1985 period », in Sérgio Lira et al. (eds.): *Ecomuseums 2012. 1st. International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities, Seixal, Portugal 19-21 September*, pp.1-7. Green lines institute for sustainable development, 2012.

certain obstacles to their development in the consequences of the economic crisis, one of which is a reduction in institutional support. This situation ought to make us rethink the objectives, functions, strategies of finance and ways of presenting the patrimony,⁴⁰ considerations which will have to form part of our policy with regard to Spain's ecomuseums in the near future.

Close relations between Museology and Patrimony

While the philosophy of ecomuseums should be regarded as encompassing a broader concept than that of the traditional museum in order to include all the patrimony of a given territory belonging to a community, we should like to end by highlighting Desvallées's specific contribution regarding the relationship between patrimony and museology.

If museology cannot ignore the reality in which people carry out their activity and live with a commitment to their environment, it should not surprise us that it adopts new approaches to both material and immaterial patrimony. It can be affirmed that a close link exists between museology and patrimony. Without the patrimony, museology would be empty of content, while without museology, the patrimony would lack the necessary elements for its conservation, protection and dissemination. For it is ultimately the study of museology that offers us guidelines for deciding what society or individuals regard as *muséable*, and why it is these decisions that are taken and not others. This is why it is so important to study the history of museology, ascertaining the overall determinants of its epistemological status, its object and its methodological and structural system. From its analysis, we deduce that museology has always been closely linked to patrimony, to the point where, as Tomislav Sola⁴¹ affirms, the museum acquires its foundational and constituent character from the notion of patrimony.

When it comes to redefining the museum, Sola therefore has no hesitation in referring to the museum as a patrimonial institution.⁴² Desvallées himself asserts that the museum as institution must contribute to a better understanding of the world through the study, conservation,⁴³ diffusion and

⁴⁰ ROIGÉ, Xavier; ARRIETA, Inaki; ABELLA, J., « The development of ecomuseums in Spain. Between crisis and redefinition », in Sérgio Lira et al. (eds.): *Ecomuseums 2012. 1st. International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities, Seixal, Portugal 19-21 September*, Green lines institute for sustainable development, 2012, p.351-361.

⁴¹ SOLA, Tomislav, *Essays on Museums and the Theory*. Helsinki. The Finnish Museum Association, 1997.

⁴² SOLA, Tomislav, « La définition du muse: étendue et motifs », in François MAIRESSE y André DESVALLÉES (eds.): *Vers une redéfinition du musée?*, Paris. L'Harmattan, 2007 p.118.

⁴³ DESVALLÉES, André, « A propos de la définition du musée », in François Mairesse

transmission of the material and immaterial patrimony of humanity. This can be said to be another of Desvallées's contributions to museology, as reflected in numerous articles on heritage such as *Emergence et cheminement du mot patrimoine* (1995), *À l'origine du mot patrimoine* (1998), *De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine* (2003), and *La Muséologie et les Catégories de Patrimoine Immatériel* (2004).

As an archaeologist, I believe that the archaeological patrimony is inseparably linked to museums, and that the findings of archaeology must be exhibited in museums and communicated to the public.⁴⁴ Both should be at the service of society, not converted into a privileged bastion to which only a few have access, because culture is the patrimony of everyone, and all of us have the right to know it and enjoy it as the heritage of all humanity that it is. Today it can be said that archaeological museums have undergone a major internal evolution that has gone hand in hand with the profound transformations society is witnessing in the late 20th and early 21st centuries. This suggests that certain concepts of the museum of the past are no longer of use to us now. A vision of archaeological museums as mere containers of decontextualised objects has given way to another, more open and critical, in which objects are considered only as material elements sustaining a social and cultural message that has to be interpreted and decodified.

One final significant contribution that we must draw attention to is the appearance of the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, edited by Desvallées in collaboration with François Mairesse.⁴⁵ This is an event of great importance for the field of museology and patrimony because it helps to enrich reflection on museological and patrimonial thought. Its objective is none other than to present a theoretical and critical reflection upon the world of museums taken in a broad sense that surpasses that of classical museums, even if this is not always successfully achieved. It is evident that the world of museums has evolved significantly not only from the point of view of its functions but also from that of the main elements on which its work rests, and testifying to this reality has been one of the work's objectives. There is no doubt that other viewpoints might have been taken into account in doing so, and it cannot be disputed that the vision it gives is excessively Francophone. However, the results are there, and we should be grateful for them. It is to be wished that other countries, ours included, could gather a

y André Desvallées (eds.): *Vers une redéfinition du musée?*, Paris. L'Harmattan, 2007 p.57.

⁴⁴ HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón. Trea, 2010, p. 307.

⁴⁵ DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (eds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris. Armand Colin Éditeur, 2011.

group of professionals willing to undertake a similar task, even if their presuppositions were different. Museology would be enriched, and museum professionals would undoubtedly show their gratitude. In the meantime, let us recognise the analytical value of the new dictionary and thank its authors for the efforts they have made in accomplishing such a huge task. Much of the credit is due to André Desvallées, who with great generosity has placed his vast museological and patrimonial knowledge at society's disposal. Spanish museologists will be eternally grateful to him for it.

Translation by Philip Sutton

Résumé/Abstract/Resumen

André Desvallées y su influencia en el desarrollo de la museología en España Francisca Hernández Hernández

Analizando la trayectoria investigadora de André Desvallées en el campo de la museología, pretendemos resaltar sus principales aportaciones y señalar la influencia que ha ejercido en el desarrollo de la museología en España. Considerado por los museólogos españoles como uno de los baluartes más importantes de la museología del último tercio del siglo XX, nos detendremos en el estudio de sus líneas básicas de investigación y profundizaremos en aquellos temas que más han impactado en los museólogos, sobre todo a partir de su artículo sobre la *nouvelle muséologie* publicado en la *Encyclopedia Universalis* en 1981 y en los dos volúmenes de *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* que editó y presentó en la *collection museologia* en 1992. Sus intentos de redefinir el museo y de profundizar en la estrecha relación que existe entre patrimonio y museología contribuyeron a que muchos investigadores y museólogos prestaran un mayor interés por estos temas.

Mots clés : Desvallées, nouvelle muséologie, muséologie générale, patrimoine, muséologie en Espagne

André Desvallées and his influence on the development of museology in Spain Francisca Hernández Hernández

By analysing the research carried out by André Desvallées in the field of museology, we intend to highlight his principal contributions and show the influence he has exerted on the development of museology in Spain. Regarded by Spanish museologists as one of the most important figures in the museology of the last third of the 20th century, we shall study his basic lines of research and explore those areas which have had the greatest impact on museologists, especially after the publication of his article on the *nouvelle muséologie* in the *Encyclopedia Universalis* in 1981, and of the two volumes of *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, which he edited and presented as part of the *museology collection* in 1992. His attempts to redefine the museum and examine the close link between patrimony and museology have persuaded many researchers and museologists to pay closer attention to such topics.

Keywords: Desvallées, new museology, general museology, patrimony, museology in Spain

André Desvallées et son influence sur le développement de la muséologie en Espagne Francisca Hernández Hernández

En analysant les recherches menées par André Desvallées dans le domaine de la muséologie, nous avons l'intention de mettre en évidence ses principales contributions et montrer l'influence qu'il a exercée sur le développement de la muséologie en Espagne. Considéré par les muséologues espagnol comme l'une des figures les plus importantes de la muséologie du dernier tiers du XX^e siècle, nous allons étudier ses lignes de base de la recherche et explorer les domaines qui ont eu le plus grand impact sur les muséologues, surtout après la publication de son article sur la nouvelle muséologie dans l'*Encyclopaedia Universalis* en 1981, et des deux volumes de *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, qui a édité et présenté en 1992. Ses tentatives de redéfinition du musée et d'examen des liens étroits entre le patrimoine et la muséologie ont convaincu de nombreux chercheurs et muséologues à accorder plus d'attention à ces sujets.

Mots clés : Desvallées, nouvelle, muséologie générale, patrimoine, muséologie en Espagne

Les critiques d'exposition d'André Desvallées, l'intelligence de la « forme exposition »

Marie-Sylvie Poli

Professeur des universités, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

La place déterminante de la revue *Publics et Musées* devenue *Culture et Musées*

Une chose est certaine, rédiger un texte d'hommage à une personnalité scientifique éminente dans son domaine de recherche comme l'est André Desvallées pour la muséologie n'est pas un exercice de style figé ; la créativité et la subjectivité y sont de mise. Et c'est heureux.

C'est heureux pour le chercheur qui, comme Georges Perec l'a si délicieusement et justement illustré¹, est habituellement très contraint par les règles strictes de l'écriture académique du texte scientifique. Je décide qu'elles ne seront pas de mise.

C'est aussi fort plaisant lorsque, comme c'est le cas, le scientifique auquel notre texte fait hommage est un homme de caractère, de conviction, dont les travaux ont marqué l'esprit de nos travaux de recherche et de nos enseignements, et, de plus, un homme dont le charme personnel participe véritablement au plaisir d'écrire et de dire cet hommage.

Je remercie d'autant plus François Mairesse de m'avoir sollicitée pour cela que cette révérence à André Desvallées et à son œuvre est aussi pour moi l'occasion de dire combien toutes les rencontres de travail organisées par les directeurs de la rédaction de la revue *Culture & Musées*, Hana Gottesdiener et Jean Davallon à Paris chez Hana, dans une ambiance active et chaleureuse, m'ont permis de saisir qu'André Desvallées est encore plus que l'homme de terrain et de plume, le chercheur et l'auteur que je côtoyais dans des colloques et des rencontres professionnelles. Je peux dire que c'est lors de ces réunions du comité de rédaction de la revue que j'ai saisi qu'André Desvallées vit une étrange passion pour la muséologie, le musée, la culture, les gens qui partagent une exposition ; étrange passion ? Sincère, exigeante, engagée, partagée,

¹PEREC Georges, *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Éditions du Seuil, collection Librairie du XX^e siècle, 1991.

toujours en mouvement, en réflexion permanente, sans concession. J'ai eu la grande chance de rencontrer et de travailler souvent et sur la durée avec des amis muséographes d'André, avec Jean-Claude Duclos notamment, formé comme lui au métier de muséographe par leur maître Georges Henri Rivière. Des chercheurs et des conservateurs, des médiateurs aussi, comme lui engagés dans une recherche exigeante d'une forme de transmission sans cesse à inventer, de valeurs, de savoirs qui nourrissent l'âme du visiteur qui leur fait l'amitié de venir au musée.

Comme beaucoup de chercheurs français de ma génération qui ont commencé à s'intéresser à la muséologie dans les années 1990, j'ai d'abord écouté André Desvallées dans des colloques et des séminaires sur les questions de la place des publics au musée, j'ai lu ses textes et ses ouvrages novateurs, dérangeants, percutants qui ont fait exister la nouvelle muséologie. Alors que je me vivais comme une jeune collègue bien débutante, il a engagé la discussion avec moi, point par point, mot par mot. Quoi de plus encourageant et de plus formateur quand on débute une carrière de chercheur ? Et que, de plus, on ne vient pas du sérail des conservateurs du patrimoine ?

La place centrale faite au public, le refus d'une muséographie élitiste, figée et conventionnelle ; le respect pour le savoir et pour la parole de ceux qui tentent de transmettre la connaissance sans barrière au musée ; la défense des musées de société, du message humaniste qu'ils offrent à tous les publics. Voilà ce qui m'a marquée, m'a enthousiasmée aussi. Aller dans les détails serait sans doute inutile, puisque je reste aujourd'hui tout aussi intéressée, en empathie et en dialogue avec ses idées.

Littéraire et linguiste de formation, plutôt attentive à la place que le musée donne aux mots et au langage verbal, j'ai apprécié l'attention particulière qu'André Desvallées a portée autant à la poésie du texte de musée, qu'au discours des idées par la langue dans l'exposition. Et cela, sans relâche, dans son œuvre scientifique, comme dans sa carrière de conservateur. Il est aussi pour moi le créateur de termes comme expographie, expologie, expôt, des termes scientifiques qui résonnent comme des concepts fondateurs de la littérature en muséologie contemporaine. Des termes qui nous permettent à tous, de préciser notre pensée et nos points de vue, nos accords mais aussi nos désaccords avec ses travaux ou avec ses prises de position.

Mais je dois dire que ce qui m'a le plus touchée, le plus intéressée aussi parmi tous ses écrits, ce sont ces superbes textes de critique d'exposition, si personnels, si irrévérencieux,

fidèles à sa pensée théorique qu'il a rédigés pour la revue *Publics et Musées* entre 1996 et 1998².

Chargé par la revue de se rendre dans des expositions et des musées (surtout parisiens, parfois en région ou à l'étranger, selon ses missions), André signait des critiques que le lecteur de la revue trouvait en fin de numéro, sous la rubrique « Critiques » et le titre formulé à la forme interrogative « Exposer ? ». Chaque texte était l'occasion de rendre compte, de manière critique et scientifique à la fois, d'un certain nombre de visites (de douze à trente environ selon les numéros) dans des expositions, des centres et des musées, de science, de société, d'art, d'histoire, publics ou privés.

Friande de critique d'expositions d'art, intéressée par les mécaniques textuelles souvent très raffinées et complexes que nous proposaient alors dans ces années-là les critiques professionnels ayant tribune dans les revues spécialisées, je parcourais avec le plus grand intérêt interdisciplinaire et souvent le sourire aux lèvres, les critiques d'André Desvallées. Je vais tenter de dire pourquoi en quelques lignes, sans pour autant rentrer trop dans le détail d'une glose qui m'obligerait à céder à l'écriture académique dont cet hommage veut se démarquer.

Les ficelles du texte de critique à la manière d'André Desvallées

Je l'ai dit plus haut, ma formation de linguiste m'incite plutôt à privilégier une lecture sémiotique et comparative des textes qu'une lecture philologique. Certes les idées développées dans une critique à propos d'une exposition m'intéressent, mais la façon dont l'auteur les exprime et nous les donne à lire m'intéresse tout autant. Voyons ce qu'il en est de la pâte et du style du critique André Desvallées dans ces « Exposer ? ».

La première de mes remarques porte sur la forte présence d'un lexique de la couleur et des ambiances dans chaque texte. Pour chaque exposition, André Desvallées exprime un avis sur les choix de couleurs, d'éclairage et d'ambiance, avis de spécialiste parfois très laudateur, parfois cinglant sur les choix des teintes des fonds muraux, des cimaises, des vitrines, des mobiliers sur ou dans lesquels sont présentés les expôts au public. Son intérêt systématique pour les aspects techniques de la mise en

²DESVALLEES André, « Exposer ? », p. 143-146 in *Publics & Musées*, 9, 1996.

DESVALLEES André, « Exposer ?II-III », p. 238-247 in *Publics & Musées*, 11-12, 1997.

DESVALLEES André, « Exposer ? IV-V », p. 183-202 in *Publics & Musées*, 13 ; 1998.

DESVALLEES André. « Exposer ? VI-VII », p. 125-153 in *Publics & Musées*, 14, 1998.

exposition est d'autant plus frappant qu'en général, les critiques des médias ou les critiques d'ouvrages spécialisés ne s'intéressent jamais à ces aspects. C'est l'œil du concepteur d'exposition, du conservateur qui parle là, presque avec les mots du peintre ou du professeur de couleur. Mais c'est aussi la réflexion analytique sans concession du chercheur qui sait quelles sont les erreurs à ne pas commettre et qui constate, de manière parfois désabusée, de manière parfois rageuse, que les choix des scénographes ne tiennent que bien peu compte des lois formulées par les scientifiques sur le contraste simultané des couleurs (Eugène Chevreuil, 1839).

Libres de style et de ton, ces critiques sont écrites dans une langue qui fait la part belle aux mots du sensible, aux détails sur les déplacements des corps dans l'exposition, au souvenir d'autres expositions marquantes parce que touchantes et techniquement irréprochables.

Donner par des stratégies de mise en espace les clés de la relation étroite et sensible avec les expôts, le discours du musée, les ambitions esthétiques et pédagogiques du commissaire, c'est selon le critique André Desvallées « offrir » l'exposition au visiteur. Offrir, voilà un verbe qui revient très souvent sous sa plume et dans ses critiques, trahissant ainsi l'idée généreuse qu'il se fait du rôle du musée dans notre société.

Il sait avoir la dent dure aussi, contre les conservateurs qu'il considère justement comme bien peu généreux avec les publics, plus préoccupés à exposer leur savoir et leur objets fétiches qu'à donner à comprendre, à voir, à partager un regard curieux sur le monde.

Parlant plus facilement au « nous » qu'au « je », à la manière du chercheur et du scientifique, il donne à lire des critiques qui évoquent parfois le journal de bord de l'anthropologue en terre de découverte. Cette manière d'écrire, nourrie d'évocations de quantités d'expositions visitées par le passé pourrait sembler quelque peu pédante, trop cultivée peut-être. Mais non, elle tient plutôt de la carte du tendre d'un muséologue amoureux de son sujet, de ce que l'exposition permet de rencontrer avec l'autre.

Si un musée a sa faveur à l'occasion d'une exposition que le critique a appréciée parce qu'elle remplit selon lui les critères du bien exposer, ce même musée sera victime de disgrâce lorsqu'il produira une exposition dans laquelle le sens de lecture des textes informatifs n'est pas conçu pour une lecture de gauche à droite, les caractères sont trop petits, peu lisibles, privilégient les effets de forme au confort de la lecture. La

syntaxe, le style, le vocabulaire sont regardés à la loupe avec la même exigence de respect des normes linguistiques, pour tous les genres de musées et d'expositions. Cette attention extrême portée à la langue comme vecteur de la médiation n'a rien à voir avec une maniaquerie de puriste, surtout pas.

Quasiment jamais évoquée par les critiques de métier, la grammaire du texte expographique est centrale dans les critiques d'André Desvallées, elle est un élément majeur de la médiation muséale, et c'est pour cela qu'il y fait si souvent référence, tout comme à la grammaire de l'architecture du lieu et du parcours de l'exposition, à la grammaire de l'atmosphère qui se dégage des couleurs, des bruits et des formes, ces grammaires peu connues comme telles de la plupart des visiteurs et que je nomme pour ma part le design expographique³.

Autre différence majeure avec la critique des critiques, celle d'André Desvallées ne se borne pas à pointer les défauts d'une expographie, elle procure des solutions techniques, des conseils d'écriture ou de mise en intrigue du propos d'exposition. L'homme de terrain, le conservateur, l'expographe qu'il est, propose son point de vue pour résoudre tel problème technique, tel déséquilibre, tel mélange des genres entre l'esthétique et l'ethnographique. Car il déteste par dessus tout les expositions d'ethnographie esthétisantes à l'excès dans lesquelles, par exemple, on ne donne aucun élément de mise en contexte au visiteur pour lui permettre de découvrir la fonction de statuettes lors de rites, de cérémonies.

Je touche là je crois, ce qui fait la chair des critiques écrites par André Desvallées dans la revue *Publics et Musées*. Pour lui, l'exposition doit donner au visiteur la possibilité de connaître d'autres cultures que la sienne, d'autres horizons que les siens, d'autres questionnements que les siens. Sans pour autant l'ennuyer ou l'assommer de silences ou de discours savants.

De même fustige-t-il les concepteurs et les commissaires qui, par le peu d'attention qu'ils portent à la médiation, imposent aux visiteurs d'avoir recours au catalogue savant de l'exposition pour saisir *a minima* le discours expographique. Le talent de l'expographe et du commissaire relevant selon lui de cette capacité à jouer du double coding, c'est-à-dire de savoir s'adresser en même temps au visiteur expert et au visiteur néophyte, pendant le moment de la visite.

³Notion qui me permet de penser les langages du média exposition de manière globalisante et de réfléchir à la relation forme/sens, du point de vue des visiteurs et du point de vue des concepteurs.

Son carnet de bord de critique muséologue traite autant des petits musées que des grandes institutions ; il met à profit ses grilles de lecture et d'évaluation dans des lieux publics et dans des lieux privés, dans des musées nationaux comme dans de petits musées plus confidentiels. Sachant que les lecteurs de ses critiques sont les lecteurs de la revue, chercheurs et professionnels des musées, et donc plutôt au fait des enjeux de la nouvelle muséologie, il assume ses positions sans aphorisme, sans avoir recours à la langue de bois. Et, parce que l'homme d'enthousiasme qu'il est s'exprime aussi par ses critiques, il n'hésite pas à dire et à redire son peu de goût pour les expositions desquelles se dégage de la tristesse, de l'insipidité ou de la fatuité.

Et demain ?

À la fin des années 1990, une période où la critique muséale était déjà bien souvent assimilable à du discours promotionnel, les critiques d'André Desvallées publiées dans *Publics et musées* respiraient la liberté de penser et la liberté de juger la forme exposition, sans se soumettre à une ligne éditoriale médiatique. C'est certainement cela qui m'a marquée et influencée depuis que son œuvre m'accompagne dans mon parcours : rigueur scientifique, poésie de la langue et liberté de penser.

J'espère vraiment, et je ne suis pas la seule, qu'il va très bientôt reprendre ses ballades dans Paris et partout en France d'ailleurs, pour nous offrir enfin, de nouvelles aventures muséologiques et poétiques, de nouvelles critiques dans l'esprit et le ton de ses « Exposer ? ».

Résumé/Abstract/Resumen

Les critiques d'exposition d'André Desvallées, l'intelligence de la « forme exposition »

Marie-Sylvie Poli

La revue *Publics et Musées* (qui a cédé la place à la revue *Culture et Musées*) occupe une place capitale dans le paysage muséologique francophone. C'est dans cette revue qu'André Desvallées a publié, durant plusieurs années, de très nombreuses critiques d'expositions. Libres de style et de ton, ces critiques sont écrites dans une langue qui fait la part belle aux mots du sensible, aux détails sur les déplacements des corps dans l'exposition, au souvenir d'autres expositions marquantes parce que touchantes et techniquement irréprochables.

Mots clés : Desvallées, expositions, critiques, publics

André Desvallées' exhibition critiques: the intelligence of the "exhibition form"

Marie-Sylvie Poli

The magazine *Publics et Musées* (which became the magazine *Culture et Musées*) is a major player in francophone museology. It is in this magazine that André Desvallées published, for many years, numerous exhibition reviews. With an informal style and tone, the essential part of these articles approach the exhibition with sensitivity; they give details about the movement of bodies in the exhibition galleries, while remembering other exhibitions that were striking because they were touching and technically flawless.

Key Words: Desvallées, exhibitions, reviews, public

La crítica de exposiciones de André Desvallées, la inteligencia de la « forma expositiva »

Marie-Sylvie Poli

La revista *Publics et Musées* (que dio paso a la revista *Culture et Musées*) ocupa un lugar fundamental en el paisaje museológico francés. En esta revista André Desvallées publicó durante varios años numerosas críticas de exposiciones. De estilo y tono libre, estas críticas están escritas en un lenguaje que privilegia la sensibilidad, dando detalles sobre el movimiento de los cuerpos en las salas exhibición, recordando otras exhibiciones notables que además de emocionar eran técnicamente impecables.

Palabras clave: Desvallées, exposiciones, críticas, públicos

La logique d'Épaminondas : sur quelques paradoxes d'André Desvallées

Bernard Deloche

Professeur émérite, Université Jean Moulin, Lyon 3

« Je n'admire point l'excès d'une vertu comme de la valeur si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée : comme en Épaminondas qui avait l'extrême valeur et l'extrême bénignité, car autrement ce n'est pas monter c'est tomber. »

Pascal, *Pensées* [Br., 353].

Épaminondas était ce général thébain du IV^e siècle avant notre ère, en qui Pascal voyait un modèle moral capable de contrebalancer une vertu par une autre qui lui serait antagoniste. Il n'aura pas échappé aux lecteurs d'André Desvallées que ses textes comportent, sinon des contradictions, au moins quelques paradoxes, qui parfois le conduisent à prendre une position donnée puis son contraire, ce qu'on nomme en rhétorique un *oxymore*. L'homme n'étant pas un homme de compromis, qui viserait le consensus à tout prix, mais un contestataire intrépide, il s'impose de chercher la finalité de cette bizarrerie logique. Or une lecture un peu attentive montre que, loin d'être incontrôlés, ces apparents hiatus répondent à des objectifs bien définis et servent à contrecarrer les effets pervers de certaines positions lorsqu'elles sont poussées à l'extrême, tant pour ouvrir d'autres horizons que pour éviter les dérives.

Déjouer les éventuelles dérives

Profondément marqué par le détournement dont a fait l'objet le musée depuis sa fondation officielle par la Révolution française en soumettant le public au culte des reliques, André Desvallées entend à tout prix non seulement réagir contre les dérives du passé, mais également déjouer par avance toute nouvelle forme de déviation. Voici quelques exemples de renoncements consécutifs à l'expérience historique d'effets pervers.

C'est d'abord la crainte d'une dérive commerciale, d'une sorte de « disneylandisation » des musées consécutive à l'accueil d'un public élargi et à la nécessaire ouverture du champ des collections, car « en même temps que tout devient art ou objet de musée, tout devient bien de consommation. [...] Et l'exposition, d'abord complice des promotions commerciales,

tend, comme l'audiovisuel, à devenir produit de consommation. »¹. Un des objectifs du renouveau des musées est d'attirer des visiteurs qui n'y pénétraient jamais afin de leur permettre d'acquérir non seulement une culture mais surtout de nouveaux regards sur les choses et des questionnements auxquels ils n'avaient pas songé. Mais que dire des foules pléthoriques qui se bousculent à l'entrée Louvre ou de la Cité des sciences ? Leurs motivations sont-elles toujours en phase avec le message que l'on voudrait leur communiquer ? Manifestement poussé par la curiosité, l'on se pressait naguère pour voir la géode de la Villette ou la pyramide du Louvre, comme l'on se presse encore aujourd'hui pour faire l'ascension de la Tour Eiffel ou pour entrer au parc de Marne-la-Vallée. La différence d'attitude du public ne saute pas immédiatement aux yeux. La réputation d'austérité de l'institution s'effritant, désormais on va au musée pour éprouver des sensations parfois comparables à celles que procure un parc d'attraction. Faut-il alors renoncer à cet effet de la démocratisation pour maintenir la spécificité de l'institution muséale ? La question est cruciale, car le terme opposé fait, lui aussi, problème :

« Quant à faire du musée un "forum" culturel de réflexion, hypothèse qui peut être une réponse au danger réel de voir le musée devenir une entreprise commerciale, cela oblige les responsables de musée à affirmer que l'histoire des sciences, l'histoire des techniques, l'histoire de l'art et l'histoire ne sauraient être neutres. »².

On pourrait en dire autant du glissement de sens du terme de patrimoine, dont André Desvallées a eu la patience de retracer l'historique. Après avoir montré combien le patrimoine avait mis de temps et rencontré de difficultés pour se définir sans équivoque et, en France au moins, pour recevoir une forme institutionnelle, il s'en prend à déplorer les conséquences désastreuses de la conférence de l'ONU à Rio en 1992, conséquences qui ont opéré le glissement tant redouté d'une notion juridique au domaine économique. Car, dit-il :

« c'est sans doute la grande difficulté à traduire les concepts en termes juridiques qui a conduit à les traduire en termes économiques au cours des dernières années. [...] En effet, si le passage d'une conception individuelle à une conception collective du patrimoine s'est fait, tant bien que mal, y compris au niveau national, par contre le passage à une conception patrimoniale internationale a buté non seulement sur les intérêts nationaux, mais aussi sur le fait qu'il n'existe pas de support juridique international. »³.

¹ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie » Article « Muséologie », in *Encyclopedia universalis*, 1994 (9 colonnes).

² *Ibid.*

³ DESVALLÉES André, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés

Encore une fois, la dure conquête s'est heurtée à son opposé.

C'est aussi l'éloge des musées communautaires et des musées d'identité, qu'André Desvallées a contribué à promouvoir, qui se trouve considérablement tempéré par l'alerte au risque d'une dérive communautariste⁴ :

« Musées territoriaux ou musées thématiques exprimant un groupe culturel, social ou professionnel, dont on utilise généralement le patrimoine pour construire l'image, les musées d'identité connurent un regain de vie pendant les années 1970. Même s'ils ne portaient pas la même dénomination commune, ils avaient déjà pris la forme des musées de folklore, des musées de plein air scandinaves, des *Heimatsmuseum* dans les pays germaniques ou des maisons de pays en France. C'est dans la vague de ces musées d'identité que se sont glissés les musées communautaires, caractérisés par leur mode de fonctionnement, au sein duquel le groupe social, culturel ou professionnel n'est pas seulement la matière formant l'image mais est aussi l'acteur principal (comme c'est le cas dans les musées de voisinage ou les écomusées). Sans que cette vague soit vraiment morte et que l'exigence communautaire ait disparu, il est apparu depuis lors que les musées d'identité ne pouvaient suffire à régler tous les problèmes des musées classiques et qu'il était dangereux d'en faire l'appui, voire l'arme de guerre, de politiques contestables. »⁵.

Le jugement est relativement sévère, car l'identité peut se révéler un refuge pour cette nouvelle figure du sectarisme que l'on nomme aujourd'hui le communautarisme. Il arrive en effet qu'une communauté ethnique exploite abusivement son identité pour se replier sur elle-même dans une attitude défensive – voire agressive – au cœur d'une société qui l'abrite, alors que l'ambition des musées d'identité était seulement d'apporter aux groupes ethniques concernés une légitime reconnaissance afin qu'ils ne soient pas abusivement rayés de la carte. Le pas en arrière s'imposait donc.

Mais surtout la contradiction touchera le statut même de la muséologie, qu'André Desvallées a été le premier à considérer comme un art de communiquer, tout en ne cessant de la ramener à sa dimension scientifique, de peur de voir cet art sombrer dans une simple pratique empirique mal maîtrisée. En effet,

sémantiques ». *Médias et patrimoine*, UNESCO, Montevideo, 2009, p. 32.

⁴ DESVALLÉES André, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Ed. W. et M.N.E.S., 2 vol, 1992 et 1994, t. 2, p. 21.

⁵ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie », in *Encyclopedia universalis*, op. cit.

« lorsqu'il s'agit de définir dans quel esprit doivent se faire les restaurations, et pour tout ce qui concerne la mise au point d'un langage muséal pour la communication des collections au public, nous avons affaire à un art d'expression. [...] l'art du langage formerait à lui seul la muséologie. Dans cette hypothèse, la muséologie ne serait pas une science mais un art – un art d'expression équivalent à l'art dramatique, au cinéma, à l'opéra, à l'imprimerie, etc. Comme chaque art d'expression, cet art du musée a pour caractéristique de posséder ses lois propres, ses règles qui, de l'extérieur, peuvent passer pour artifices mais avec lesquelles il serait illusoire de vouloir tricher sans mettre en péril l'ensemble du langage. [...] ces règles n'ont aucun intérêt en elles-mêmes si elles ne sont pas intégrées à la philosophie de l'ensemble. [...] si la spécificité muséale est incontestable, et si une discipline existe qui se distingue nettement des simples pratiques muséographiques, il appartient aux gens de musées de préciser s'ils souhaitent appliquer le terme de muséologie au seul langage qui leur sert à communiquer avec le public ou à l'ensemble des recherches et des réflexions qui leur permettent d'exercer pleinement leur métier, même si la plus grande partie de ces dernières se situe dans le cadre de sciences qui existeraient de toutes façons sans le musée. »⁶.

Mais les expériences actuelles et leur théorisation implicite ne sont jamais à l'abri des dérapages que suggèrent les pratiques quotidiennes lorsqu'elles oublient leurs fondements théoriques. Voilà pourquoi il écrira quelques années plus tard que la muséologie « reste par définition la science du musée »⁷. Même si le terme de science nous paraît aujourd'hui plus ou moins inadéquat, notamment depuis les débats des années 1980-1990 au sein de l'ICOFOM, il a comme avantage certain de nous rappeler l'indispensable ancrage dans la théorie, car il faut toujours, dit-il encore, « faire passer les idées avant les réalisations »⁸.

Permettre l'émergence de nouvelles perspectives

Les oxymores d'André Desvallées n'ont pas d'impact que négatif, car ils servent aussi bien à rendre compte de l'histoire de l'institution qu'à favoriser une évolution vers des solutions qui restent à inventer.

On pense d'abord à l'étrange cohabitation, dans les références d'André Desvallées, entre Quatremère de Quincy – ce précurseur du *musée intégral* que consacrera beaucoup plus tard la Déclaration de Santiago du Chili en 1972 – et son

⁶ DESVALLÉES André, « La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée ? », *Museological Working papers / Documents de Travail de Muséologie*, 1, 1980, p. 18.

⁷ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie », in *Nouvelles muséologies* (Alain Nicolas éditeur). Marseille, Mnes, 1986, p.49.

⁸ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie ». Article « Muséologie », in *Encyclopedia universalis*, 1994 (9 colonnes).

ennemi de toujours, Alexandre Lenoir, le collecteur de fragments fondateur du premier musée des Monuments français, qui, en dépit des critiques dont il a fait l'objet, réclame une réhabilitation :

« ... tout était déjà formulé. Dans les discours et les réalisations les plus contradictoires, certes, de Quatremère de Quincy à Alexandre Lenoir : ce dernier créa non seulement le premier musée d'identité nationale, mais aussi, pour la France, un des premiers musées de plein air ; et Quatremère pourfendit cette initiative, et le principe même du musée en tant que lieu artificiel de rassemblement de collections [...]. Et le même considéra que non seulement tout doit rester où il se trouve, notamment les vestiges romains dans le site de Rome, mais que ces vestiges doivent conserver leur environnement d'origine, avec tout ce qui leur donne sens, sans qu'on en prélève des éléments pour en faire des musées. »⁹.

Respectueux du principe de globalité, Quatremère prêchait pour le maintien du contexte originel *in situ*, thème que reprendra notamment Rivière conformément aux méthodes de l'ethnologie, dans le sillage du fait social total de Marcel Mauss, et c'est ainsi que naîtra l'écomusée du Creusot, qui visait à protéger une population sur son site naturel/culturel. Pourtant, aux yeux d'André Desvallées, le travail d'Alexandre Lenoir est bien loin d'être condamnable, car c'est lui qui a initié la collecte – et donc la sélection – des objets en les sauvant du vandalisme révolutionnaire et conçu un musée pour les accueillir, alors que Quatremère accusait les musées de n'être que des « réceptacles de ruines factices »¹⁰. Si le musée est devenu une réalité institutionnelle, c'est en grande partie à Alexandre Lenoir que nous le devons.

Et, lorsqu'on ne peut maintenir l'objet sur son site, André Desvallées défend avec Rivière le principe de la *neutralité du contexte d'exposition*, neutralité mise en œuvre de façon délibérée lors de l'élaboration des vitrines des ATP, dont il fut le maître d'œuvre, afin d'éviter les interférences sur l'objet de la part d'un environnement imparfaitement contrôlé. Mais neutralité impossible *stricto sensu*, car le scénographe pèse toujours inconsciemment sur les choix. Cependant, d'un autre côté, sans vraiment admirer la réunion artificielle d'objets hétéroclites que Lenoir opérait par défaut, il louera le travail initié par l'équipe de Jacques Hainard au musée d'ethnographie de Neuchâtel, qui cette fois détournait délibérément et ostensiblement l'objet de sa destination initiale, qu'elle soit

⁹ DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t.1, p. 21-22 ; DESVALLÉES A., « Postface. Le défi muséologique » in RIVIÈRE Georges Henri., *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989, p. 348.

¹⁰ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art...*, Paris, Crapelet, 1815, p. 56.

fonctionnelle ou symbolique, afin de susciter de nouvelles interrogations et prendre ainsi à partie le visiteur en provoquant de sa part des réactions parfois imprévisibles¹¹. Certes Hainard n'a-t-il pas non plus légitimé Lenoir, tant s'en faut, mais il a poussé la logique de la démarche jusqu'à son terme ultime en lui conférant sa pleine signification. L'histoire a finalement donné raison à ces deux voies antagonistes, comme elle a validé aussi bien la démarche de Lenoir que celle de Quatremère.

Enfin, double paradoxe historique et non des moindres, celui de la *nouvelle muséologie*, qui, renouant avec l'époque révolutionnaire après le fâcheux détournement amorcé au XIX^e siècle, se révèle être en fait la plus ancienne muséologie et sans doute la seule vraie :

« Notre muséologie n'est apparue nouvelle que dans la mesure où la muséologie avait vieilli. [...] Notre muséologie n'a-t-elle pas ses modèles chez tous les muséologues et les muséographes dynamiques depuis que le musée existe ? N'a-t-elle pas toujours existé et n'est-elle pas la seule bonne muséologie ? »¹².

Car « ce qui est nouveau, ce n'est pas la muséologie, c'est ce qu'on met dedans, à savoir la forme que prend le musée. »¹³. – Le premier paradoxe est que la nouvelle muséologie se confond probablement avec celle des origines avant toute forme de dérive, car « seule l'oppression des beaux-arts sur les autres disciplines a pu conduire progressivement [...] à la déviation que l'on connaît ». Là encore, André Desvallées a recours à l'histoire en puisant dans les textes révolutionnaires de Vicq d'Azyr et de l'abbé Grégoire : la réappropriation patrimoniale, la classification systématique, l'attention au technique et au vernaculaire, la fondation des quatre premiers musées par la Convention de 1793 à 1795, etc. Pour lui, « “Prendre les choses par la racine”. [...] C'est, dit-il, le seul moyen de ne pas trahir l'Histoire, de lui faire servir le présent. »¹⁴.

Bref, pour ce progressiste-né, l'ancien se trouve être finalement plus légitime et plus nouveau que le récent, car le présent ne saurait nous faire oublier notre ancrage dans le passé et seule une relecture de l'histoire permet de se projeter efficacement dans l'avenir. – Le second paradoxe de la nouvelle muséologie est la perspective ouvertement envisagée de sa disparition, lorsque la muséologie se confondra totalement avec elle¹⁵ et

¹¹ DESVALLÉES André, « Un tournant de la muséologie » ; *Brisés*, N°10, sept. 1987, pp.5-12 ; DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, p. 34 ; DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie » in *Encyclopedia universalis, op. cit.*

¹² DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t.1, p. 22-23.

¹³ DESVALLÉES André, « La nouvelle muséologie », in *Nouvelles muséologies* (Alain Nicolas éditeur). Marseille, Mnes, 1986, pp.48.

¹⁴ DESVALLÉES André, « Un tournant de la muséologie » ; *Brisés, op. cit.*, p. 7.

¹⁵ DESVALLÉES André, *Vagues, op. cit.*, t.1, p. 39.

que le conflit entre les deux approches sera dépassé, donc résolu.

Une mise en perspective opérée par l'histoire

La leçon de morale d'Épaminondas se révèle être avant tout une leçon de logique, car lorsque l'on pousse un élément donné jusqu'à son paroxysme il devient contradictoire. Et, comble du paradoxe, cela au point que l'appel à son antagoniste se révèle indispensable et finalement bénéfique¹⁶.

L'exemple du patrimoine écologique montre que, parfois, l'élément opposé à l'objectif visé peut jouer favorablement, comme ce fut le cas lors du procès gagné par l'Afrique du sud en 2001 à propos des médicaments génériques permettant de lutter contre le sida :

« *Paradoxalement*, écrit André Desvallées, le choix définitif [d'un glissement du juridique à l'économique] est dû à la ligne adoptée par les jeunes États, lesquels souhaitaient pourtant de plus fortes structures internationales. Et *encore plus paradoxalement*, ces raisons sont économiques, parce que ces pays en voie de développement, détenant un patrimoine génétique mieux protégé et une grande diversité biologique, redoutaient que, dans le cas où ces biens (devenant des ressources) auraient reçu la qualification de patrimoine de l'humanité, les pays industrialisés en fassent une exploitation gratuite, à leur seul profit, alors qu'ils continueraient à leur faire payer très cher les produits manufacturés, y compris pharmaceutiques, fabriqués à partir de ces mêmes ressources protégées, *c'est donc finalement l'argument économique qui aura sauvé l'écologie contre les excès de l'économie*¹⁷ ».

Le thème est emprunté à Hegel et à Marx, pour qui la dialectique lève les contradictions par l'introduction de la dimension historique¹⁸. À chaque fois, c'est l'expérience vécue, l'histoire petite ou grande (celle que nous faisons, au sens du mot allemand *Geschichte*), qui fait surgir la contradiction : expérience des publics, expérience de la reconnaissance des identités ou encore celle des pratiques muséographiques et des théories muséologiques, mais aussi expérience de la globalité et de la mise en contexte des expôts, etc. Dans cette dialectique, la synthèse n'est jamais un résultat mécanique et artificiel comme

¹⁶ On se souvient de la formule augustinienne : « *Etiam peccata cooperantur in bonum* », « Même les péchés contribuent au bien ».

¹⁷ C'est nous qui soulignons. On notera qu'André Desvallées a recours ici au terme d'excès, celui même utilisé par Pascal à propos d'Épaminondas. DESVALLÉES André, « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques ». *Médias et patrimoine*, UNESCO, Montevideo, 2009, p. 32-33.

¹⁸ On sait, par exemple, que Hegel, luthérien, considérait la Réforme comme le fruit de la corruption de l'Église et que Marx estimait que la bourgeoisie avait joué un rôle historique positif en favorisant indirectement l'apparition de la lutte des classes comme moteur de l'histoire.

le serait la réconciliation pure et simple de deux ennemis, car toutes ces dissonances s'inscrivent dans le temps, véritable trame de la réalité concrète, c'est-à-dire dans une diachronie qui leur donne sens et que révèle l'histoire élaborée *a posteriori* par celui qui la raconte (au sens du mot allemand *Historie*). Bref, une histoire vivante et ouverte, dans laquelle se nouent et se dénouent les problèmes.

Et là, à la lumière de l'histoire, ces dissonances deviennent en fin de compte de simples paradoxes qui soulignent la vitalité d'une pensée constamment en prise sur le réel. Car « il ne s'agit pas pour moi, dit-il encore, de ronronner sur le passé mais de faire comprendre aux jeunes qui construisent leur devenir comment l'histoire fonctionne, même si c'est, pour le moment, dans un système économique (et politique) d'exploitation imposé par le capitalisme. L'important est de comprendre que le passé n'est pas simplement à abolir, mais quelque chose qui peut servir de référence. Critique ou non. »¹⁹.

¹⁹ DESVALLEES André, DEBARY Octave, « Un entretien avec André Desvallées », in : *Publics & Musées* n°17-18, 2000, p. 240.

Résumé/Abstract/Resumen

La logique d'Épaminondas : sur quelques paradoxes d'André Desvallées

Bernard Deloche

Il n'aura pas échappé aux lecteurs d'André Desvallées que ses textes comportent, sinon des contradictions, au moins des paradoxes, qui parfois le conduisent à prendre une position donnée puis son contraire. Bien loin d'être incontrôlés, ces apparents hiatus se classent en deux catégories, selon qu'ils renvoient à l'histoire (Quatremère de Quincy et Lenoir) ou, au contraire, à la prospective (la crainte d'une « disney-landisation » du musée ou le statut de la muséologie).

Mots clés : Desvallées, Disneylandisation, métamuséologie, histoire

The logic of Epaminondas: a few of André Desvallées' paradoxes

Bernard Deloche

Readers of André Desvallées' work have probably noticed that his texts seem to include, if not contradictions, at least paradoxes, which sometimes leads him to take a given position and then its opposite. But far from being haphazard, these apparent lapses can be classified into two categories: either they refer to history (Quatremère de Quincy and Lenoir) or, on the contrary, to the future (the fear of a "Disneylandizing" of museums or of the status of museology).

Key Words: Desvallées, Disneyfication, metamuseology, history

La lógica de Epaminondas: algunas paradojas de André Desvallées

Bernard Deloche

No se le habrá escapado a los lectores de André Desvallées que sus textos tienen, si no contradicciones, al menos paradojas, que a veces lo llevaron a tomar algunas posiciones determinadas, y otras veces lo contrario. Muy lejos de casuales, estos hiatos aparentes se dividen en dos categorías, o bien se refieren a la historia (Quatremère Quincy y Lenoir) o, por el contrario, a lo prospectivo (temor de una "disneylización" del museo o del estatus de la museología).

Palabras clave: Desvallées, disneylización, metamuseología, historia

Patrimoine et politique, ou les coulisses de l'élaboration du Rapport Querrien.

Quelques souvenirs d'André Desvallées

Louis-Jean Gachet

Ancien directeur de l'OCIM

Louis-Jean Gachet

Dans son introduction au très conséquent ouvrage collectif *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Loïc Vadelorge distingue les trois documents majeurs qui selon lui « forment le point de départ d'une réflexion d'envergure qui va mobiliser pendant plus de dix ans la communauté scientifique¹ ». C'est ainsi qu'aux côtés de Chastel (1980) et de Guillaume (1980), il retient le rapport Querrien (1982)².

Aussi, Cher André, je voulais te proposer, au risque de mobiliser fortement ta mémoire puisque cela nous ramène plus de 30 ans en arrière, d'évoquer brièvement tes impressions rétrospectives sur cet épisode institutionnel aujourd'hui royalement oublié, mais qui, selon moi, a marqué fortement, à l'époque du moins, les esprits de quelques collègues conservateurs dont j'étais, impliqués dans les musées de société. En effet, tu restes, dans mon souvenir, fortement lié à la commande de ce rapport par Jack Lang, et à sa rédaction. Est-ce une vue de l'esprit ou est-ce que cet énoncé de l'enchaînement des faits est assez conforme à la réalité ?

André Desvallées

Oui, on pourrait aborder ainsi cet épisode dans ses grandes lignes, mais si l'on cherche à être plus précis, les faits se sont en réalité déroulés bizarrement. D'abord, cela s'est engagé pour moi sur la base d'une lettre de mission signée du ministre, lettre que Jacques Sallois, son directeur de cabinet, avec lequel j'ai toujours eu les meilleurs rapports, m'avait d'ailleurs demandé de rédiger moi-même, document qui me plaçait à la disposition de Max Querrien, ceci confirmant en quelque sorte, avec le recul, la reconnaissance de mon implication dans les origines de cette commande officielle, et probablement de mes éventuelles compétences sur la question.

¹ VADELORGE, Loïc, « Le patrimoine comme objet politique », in POIRRIER, Philippe, & VADELORGE, Loïc (Eds), *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. Paris : Comité d'histoire du ministère de la culture, 2003.

² QUERRIEN, Max, *Pour une nouvelle politique du patrimoine : Rapport au ministre de la Culture*. Paris : La Documentation française, 1982, 138 p.

LJG

A cette époque, 81-82, tu avais déjà quitté les ATP et pris la responsabilité des musées et des collections d'ethnologie à l'Inspection ?

AD

En effet, j'avais quitté les ATP pour l'Inspection en juillet 77, succédant à Jacques Manoury qui avait inauguré la fonction en 73, après avoir antérieurement réalisé un travail formidable à Chambéry, avec le soutien et la complicité de Georges Henri Rivière. C'est d'ailleurs cette affectation à la Direction des Musées de France qui m'a permis de me trouver bien plus près du Bon Dieu lorsque l'alternance politique offrit l'opportunité d'un changement de la politique culturelle ! Pour ce qui nous concernait, ce moment s'est révélé rétrospectivement comme une plateforme nationale de travail très importante puisque dès la fin des années 70 et jusqu'en 81-82, cette période a connu un emballement extraordinaire sur toutes les questions relatives au patrimoine et aux musées, mais aussi sur tant d'autres chapitres.

LJG

Je crois comprendre que tu fais d'abord référence à ce qui s'est passé dans le cadre du Groupe « Musée » du Secrétariat national à l'action culturelle du Parti socialiste³, et plus précisément à ton rôle dans cette instance ?

AD

En effet, mais pas seulement. J'étais effectivement, depuis près de dix ans, responsable du groupe « Musée » du P.S., dans le cadre du Secrétariat que tu mentionnes, alors dirigé par Dominique Taddei, et c'est à ce titre que j'avais organisé la réunion de Suresnes⁴.

Mais un matin de réunion – je crois que nous étions encore à la cité Malesherbes, donc, vers 1978 – Taddei arrive et nous révèle qu'il venait d'apprendre que Mitterrand avait désigné un Délégué à la Culture, en la personne de Jack Lang, doublant en quelque sorte le secrétariat officiel du Parti. Pour la petite histoire, Dominique Taddei fut remplacé par Didier Motchane au Congrès de Metz (6-8 avril 1979) et je crois bien me souvenir que cette instance cessa d'exister à partir de l'alternance de 1986. En tout cas, je n'en entendis plus parler ! Par contre, ce qui est certain, c'est que après 1981, c'est plutôt le Groupe d'Action Culturelle (GAC) de la Fédération des Elus (FNSER), présidé par Jean-Jack Queyranne, qui fut le plus actif.

³ POULARD, Frédéric, *Conservateurs de musées et politiques culturelles : L'impulsion territoriale*. Paris : La documentation Française, 2010, p. 12 et 83.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

Quant à la relation entre le groupe « Musée » du P.S. avec la mission Querrien, j'ai surtout le souvenir d'avoir organisé la transmission de tout le travail antérieur en choisissant les membres du groupe à consulter, toi par exemple, en faisant en sorte que chacun puisse dans les réunions dire ce qu'il avait à dire, les propos étant soigneusement notés par le secrétaire particulier choisi par Querrien (un jeune énarque, je pense) pour assister aux échanges. Ensuite, Querrien s'est inspiré des comptes-rendus des réunions. Probablement a-t-il pris connaissance du rapport de Suresnes, car il ne devait pas y avoir grand-chose d'autre concernant les musées dans les archives du P.S.

LJG

Ceci exprime bien l'étrangeté de la relation entretenue par la mission Querrien avec son instance inspiratrice initiale. Pendant ce temps, de nos lointains terroirs, nous avons l'impression que tout s'élaborait en parfaite harmonie et qu'il ne s'agissait que de traduire en langage opérationnel ce qui avait été réfléchi et débattu en amont avec nous et dont nous connaissions bien la substance.

AD

Pour aller dans le sens de ton constat, quand est venue la phase de rédaction, je me suis inquiété du fait que Max Querrien, conseiller d'Etat, ne demandât rien, à moi précisément qui vivais en complète immersion dans le sujet qu'il avait à traiter. Trouvant cela curieux et me trouvant en sa présence pendant qu'il rédigeait, je me rappelle lui avoir proposé des notes, pour m'entendre finalement répondre qu'il n'avait besoin de rien. En tout cas, une chose est certaine, il ne m'a pas mis à contribution pour la rédaction. C'est d'ailleurs ce qui doit expliquer que mon nom n'apparaisse nulle part dans cette publication, malgré l'ordre de mission que j'avais reçu du ministre. Mais il est également étrange que la liste des noms des collègues entendus en commissions n'ait pas été donnée dans le document, ce qui se pratique le plus couramment. Cela dit, je dois reconnaître que j'ai considéré ce rapport comme très positif au regard de ce que nous espérions.

LJG

J'ai conservé, en ce qui me concerne, un souvenir assez précis d'une audition organisée dans une des salles de la Caisse des Monuments Historiques, réunion convoquée par Max Querrien – tu étais à ses côtés – (j'en ai hélas perdu les notes, et donc la possibilité de retrouver la date et la substance précise des échanges), réunion à laquelle étaient invités des conservateurs, pour l'essentiel ethnologues, mais plus largement responsables de musées de société – il me semble que le terme n'était pas

encore vraiment installé à cette époque. Or, la plupart des professionnels invités à s'exprimer ce jour là appartenaient au groupe informel qui s'était réuni avant 81 lors des intenses et fréquentes réunions dont Frédéric Poulard a retrouvé la trace⁵.

Tous ces collègues appartenaient au même réseau, en grande partie le tien, et je n'imagine pas que Querrien ait eu capacité à découvrir tout seul l'existence de ces relations et complicités qui t'entouraient, ou dont tu participais. Tu as donc joué un rôle, peut-être de coulisse, mais qui s'attachait à mettre en présence, ceux que tu estimais être les bons interlocuteurs, non ?

AD

Oui, c'est exactement cela. Lorsque Querrien m'a demandé de lui désigner les personnes les plus représentatives pour témoigner des questions qui devaient être soumises au ministre, je ne pouvais faire autrement que de lui amener tous les collègues et copains avec lesquels j'échangeais depuis des années.

A ce propos, je crois important de souligner quelques points. D'une part, ce qui faisait foi à l'époque était précisément ce travail sur les musées élaboré collectivement, travail récapitulé dans ce que nous appelons toujours entre nous « le texte de Suresnes ». Il faut noter d'ailleurs que la rédaction du rapport de la réunion de Suresnes n'est pas de Taddei lui même, contrairement à ce que laisse supposer Poulard, mais de trois auteurs, dont le premier fut Hugues de Varine. C'est ce qui explique sa tonalité et les termes que l'on retrouve dans les extraits cités par Frédéric Poulard dans ses pages 83 et 85. On a du mal à imaginer que ce texte, aussi court qu'il fût, n'ait pas servi de référence majeure à Querrien, même s'il n'est pas cité, – et d'ailleurs, d'après mes souvenirs, il me semble en avoir retrouvé plus ou moins la substance dans son rapport terminal.

L'autre point qu'il faut mentionner et qui, probablement, est difficile à concevoir par les nouvelles générations qui nous succèdent dans notre profession, c'est celui de la force de la mobilisation collective dans la réflexion et la formulation de nouvelles perspectives et propositions qui caractérisait l'époque, disons de la seconde tranche des années 70 jusqu'à la moitié des années 80.

Et pourtant, en dehors de moi-même, à ma connaissance quasiment aucun de ceux qui se mobilisaient et venaient aux réunions avant 1980 n'était membre du P.S. Une seule personne l'était, conservateur d'un musée national, et qui est venue à

⁵ *Ibid.*, p. 83 et surtout la note 167

quelques rares réunions. L'objectif qui nous mobilisait tous était surtout la mutation des musées et leur adaptation aux besoins du public.

LJG

Mais quelle a été l'articulation entre le groupe culturel du P.S. et le mouvement de la MNES (Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale) qui allait constituer l'un des fleurons de ce regroupement quasi spontané de professionnels des musées souhaitant un profond changement ?

AD

A cette époque je touchais à peine terre (Il ne faut pas oublier que j'étais encore conseiller municipal). J'étais très sollicité par mes occupations officielles et officieuses. C'est pourquoi si je me suis trouvé être le parrain de ce mouvement et embarqué dans ces aventures, ce sont des collègues du musée d'Histoire de Marseille, Evelyne Lehalle et Alain Nicolas, qui en furent les créateurs. Or, Evelyne, n'avait adhéré au P.S. qu'à peu près au moment de l'alternance. Je n'avais pas eu de raisons particulières de l'intégrer au groupe Querrien de réflexion. C'est surtout à partir de l'Assemblée générale de l'Association des Conservateurs (AGCCPF) de l'automne 1981 que nous avons commencé à vraiment collaborer. Elle a alors, si l'on peut dire, pris mon relais pour animer le groupe culturel du P.S. en essayant de mettre en avant les mêmes revendications qui étaient les nôtres et avaient été proclamées depuis 68. Aussi c'est certainement à la suite du même double constat que fut prise, à mon corps défendant, l'initiative de créer la MNES : d'une part, presque aucune réforme fondamentale ne se faisait dans les musées malgré le changement politique, d'autre part, le groupe « musée » du P.S. n'était pas représentatif de tout ce mouvement parallèle dans lequel j'avais aussi un pied. Une fois créée, la MNES a beaucoup labouré et fait parler d'elle jusqu'à sa dissolution, le 3 juillet 2000.

LJG

Revenons au rapport Querrien. Il y eut donc une complicité au niveau des analyses qui étaient privilégiées et qui émergeaient en face du rapporteur. Et à cet égard, il faut se rappeler que l'état d'esprit de l'ensemble de cette mouvance était assez radical et qu'une des attentes de fond était que le changement politique de mai 81 se traduise par un rééquilibrage de la gestion nationale des musées en faveur des musées de société, face à une sociologie nettement d'esprit Beaux-arts. On sait naturellement que cette attente, dont Frédéric Poulard⁶ a également retrouvé la trace, n'a de fait jamais trouvé son relais institutionnel et que les choses ont tourné différemment.

⁶ *Ibid.*, p. 86, note 167.

Nous sommes d'autant plus restés sur notre faim quant à une non traduction dans les faits par l'administration centrale des analyses relayées par le rapport Querrien, que sur ses huit chapitres de propositions sectorielles, trois au moins concernaient directement le réseau des musées de société – c'était le terme générique de musées d'anthropologie qui était usité dans le texte « ... de la préhistoire à l'ethnographie, en passant par l'archéologie et l'histoire, mais on pourrait parler aussi de musées de civilisation » –, à savoir le patrimoine ethnologique, les musées et les écomusées.

De plus, si la déception qui a rapidement suivi cette absence de réaction a quelque peu à l'époque oblitéré la réception sincère et objective des termes du rapport lui-même, à la relecture aujourd'hui on est frappé par la pression que Querrien subissait de la part des aspirations progressistes issues des musées de société au sens large, car on perçoit dans sa rédaction la mise en garde contre les outrances : « Ce serait une lourde erreur que de condamner les musées d'art au nom de l'anthropologie, ou même simplement de les négliger. Il faut au contraire les laisser aller au bout de leur logique... et en même temps reconnaître, libérer et doter les musées d'anthropologie »⁷. Le mot « libérer » est incroyablement fort, et on note aussi quelques lignes plus haut : « Or les musées d'art occupent une position tellement dominante... ». N'est-ce pas là la démonstration que le travail culturel politique et analytique antérieur avait bien été entendu par Max Querrien ?

AD

Par Querrien sans doute. Mais cela devait être plus compliqué pour le ministre !

Un jour Jack Lang est venu à une réunion de la section de Nanterre du P.S. car il avait de vagues visées de se présenter dans notre circonscription pour les législatives – celles de 86 il me semble. Je réussis à le prendre à part et lui dis : « Quand on regarde le rapport Querrien, on peut remarquer que la plupart des propositions qu'il a faites ont été effectuées, dans tous les domaines sauf dans celui des musées ». Il me répondit alors : « Tu sais, le Président est un grand sentimental ». A l'époque, je ne voyais absolument pas à quoi il faisait allusion, et je pensais plutôt au compagnonnage d'étudiant qu'il avait eu avec Hubert Landais avant la guerre. Mais cet échange me rappela aussi une autre conversation que j'avais eue plusieurs années auparavant, pendant les rencontres d'Avignon, en juillet 82, avec Claude Mollard, alors conseiller de Lang pour les musées. Je venais d'apprendre qu'il quittait le cabinet et je lui faisais part de mon

⁷ QUERRIEN, Max, *op. cit.*, p. 70.

étonnement, et un peu de mes regrets, car nous nous entendions bien. Il me répondit. « Ce n'est pas possible d'essayer de changer quoi que ce soit sans qu'il y ait quelqu'un du Louvre qui téléphone directement à l'Élysée ». Je n'étais pas en mesure en 82 d'interpréter ses propos, mais ils allaient se confirmer plus tard à travers l'échange avec Lang.

LJG

Sur un autre plan de relecture, il est intéressant de relever que le rapport Querrien, dans son chapitre V consacré aux musées, évoque non seulement la problématique de la dissémination des tutelles ministérielles des musées français (p. 70-71) mais aborde même la question des Centres de Culture Scientifique et Technique, en allant jusqu'à exprimer un vœu très vigoureux : « Tout doit être fait pour que ministère de la culture puisse exercer une influence déterminante sur le développement, l'insertion, et les relations transversales des centres de culture scientifique et technique. En particulier une coupure entre le rural et la technique, le premier relevant des ATP et des écomusées, le second relevant de la Villette et des CCST, serait ressentie comme un traumatisme culturel ».

Cela incite à relire les premières phases historiques du développement de la CST, alors même qu'au tout début des années 80, Chevènement commençait seulement la mise place de son plan général et puissant sur la CST, et que pendant ce temps et depuis pas mal d'années, l'ethnologie et les musées de société portaient très largement à l'échelle nationale la CST, en évitant du même coup, du moins pendant quelques années, la rupture clivante CST-patrimoine. Cela nous ramène par exemple au travail remarquable réalisé en Rhône-Alpes par Jacques Vallerant, entre autres⁸, collègue qui avait d'ailleurs été auditionné par Querrien à la même date que moi-même.

AD

Sur ce point, Querrien restait bien dans la ligne de ce que je pouvais lui répéter. Il aurait d'ailleurs eu du mal à dire le contraire, car pour celui qui se donnait la peine de regarder les choses de près, sur le terrain (et Querrien est allé, par exemple, plusieurs fois au Creusot), il était bien évident que si la culture technique était un peu vivante, c'était bien grâce à ce qui se faisait dans les musées d'ethnologie. De plus, la réponse à une question écrite du député de la Drôme, que j'avais rédigée, avait attribué la tutelle des musées techniques à la Culture. Par ailleurs, j'avais parlé un peu de la CST à Chevènement, mais sans avoir le temps d'évoquer la question des tutelles. Si bien

⁸ GACHET, Louis-Jean, « Travail de mémoire sur la CST en Rhône-Alpes. Intervention » In CAILLET Elisabeth et al., (Eds.) *Hier pour demain : une mémoire de la culture scientifique, technique et industrielle*. Actes des « Premières rencontres Michel Crozon » : Orléans 18-19 mars 2010. Paris : L'Harmattan, 2014. p 139-142.

que, lorsque, après avoir été en charge de l'Industrie, il le devint ensuite de l'Education nationale, il tira la CCST vers ce dernier ministère. J'eus même un accrochage avec sa directrice de cabinet lorsque, cherchant des crédits pour le musée du CNAM, j'avais écrit aux présidents et rapporteurs des commissions de la culture et des finances de l'Assemblée et du Sénat pour leur suggérer un rattachement à la Culture.

LJG

Ce qui frappe aussi rétrospectivement, c'est que le rapport Querrien se présente comme un catalogue de pans institutionnels et administratifs, gérant du patrimoine, juxtaposés, sans que soit esquissée une définition, ni même une recherche de définition qui puisse constituer un axe de transversalité sémantique du concept.

AD

De fait, aucune référence au sens historique, et encore moins au sens sociétal de cette notion, c'est à dire à l'intérêt qu'elle représente au plan du développement culturel des citoyens.

Bernard Deloche, toujours en avance, dit ceci de Querrien : « il parle du patrimoine comme d'une réalité indiscutable à laquelle il faut redonner sa crédibilité, il invoque la nécessité de "faire passer dans notre patrimoine le souffle de la vie" ». Et en effet, contrairement aux autres auteurs qu'il cite, il n'en relève pas de définition. Mais c'était général et moi-même, à l'époque, je cherchais aussi surtout à trouver l'usage économique que l'on pouvait trouver au patrimoine, non pas sous l'angle touristique, la fonction qu'on lui attribue le plus couramment, mais plus spécialement pour donner vie aux écomusées – en me référant souvent au modèle d'*Iron Bridge*, en Grande-Bretagne.

LJG

Comment l'épisode Querrien s'articule-t-il (ou non) aujourd'hui avec ta propre réflexion de fond sur le patrimoine et donc avec l'ensemble de tes travaux ?

AD

Malgré les publications et le point de départ que j'ai souvent rappelé, pour les gens des musées, dans la plaquette de 1968 de l'Association générale des Conservateurs, le fameux Petit livre Bleu, et malgré la popularisation du terme à la suite de l'année du patrimoine, organisée en 1980, par Christian Pattyn et son Ministre Jean-Philippe Lecat, il faut bien avouer que, au début des années 80, le concept du patrimoine ne faisait que commencer à pénétrer dans l'esprit de la plupart des personnels du Ministère. Jusque là, on parlait séparément des Beaux-arts, des Monuments historiques et des Antiquités et Objets d'art (les A.O.A). Seuls les ethnologues, dans les musées régionaux et, évidemment, aux ATP, parlaient de Patrimoine. Je n'ai aucun

souvenir du moment où j'ai ajouté ce terme à mon vocabulaire. C'est comme si je l'avais toujours connu et utilisé. Pour moi, il n'y a toujours eu qu'un seul patrimoine, naturel et culturel. Sans doute parce qu'il en était ainsi pour Rivière.

LJG

Ta rencontre avec lui au tout début de ta carrière a été déterminante...

AD

C'est certain. J'ai eu une chance extraordinaire qu'il veuille me prendre, début 1959, lorsque je revenais du Maroc, une fois terminé mon service militaire et ce mauvais moment passé en Algérie. J'ai l'impression de tout lui devoir. En fait, ce n'est pas forcément qu'il m'ait tout appris – sauf dans le domaine purement professionnel, mais cela n'a rien que de normal puisque lui seul pouvait enseigner un métier qui n'était pas enseigné, ou l'était mal, à l'École du Louvre. Il m'a appris à prolonger un esprit d'ouverture, en même temps qu'à développer un sens critique que j'avais la chance d'avoir déjà. C'était un homme sans aucune œillère.

J'ai donc eu cette chance formidable d'être dans ce musée, qu'il dirigeait et de vivre et travailler en ayant une vision globale du monde. Le national et l'international, la nature et la culture, l'intellect et l'affect. Tout. Mais je suis persuadé qu'il en a sans doute été de même pour la plupart des ethnologues, voire d'autres, qui l'ont côtoyé. Pour eux, il n'y a jamais eu de hiérarchie de valeur, car la valeur esthétique n'est pas leur préoccupation. Simplement l'existence.

Pour la petite histoire, le rapport Querrien m'a cependant valu d'être en froid avec GHR pendant quelques mois à partir de sa sortie. Quelques jours après la publication du rapport, en septembre 82, me semble-t-il, avait lieu à Beauvais, organisé par Claudine Cartier, une réunion (je ne sais plus si c'était du CILAC ou de la Conférence des Parcs) à laquelle je me suis rendu et où j'ai retrouvé GHR, arrivé juste avant moi, dans l'auditorium où nous devions travailler. Sans savoir pourquoi, je compris aussitôt qu'il me battait froid, me répétant simplement une même phrase, du genre : « Allez au CNAM ».

Ce n'est que dans la journée ou le lendemain, prenant connaissance du livre de Querrien (qu'il m'avait peut-être envoyé au bureau, mais que je n'avais pas encore vu), que j'ai compris la cause de cette attitude de GHR.

En effet, Querrien a rédigé son chapitre sur les écomusées sans qu'il soit cité une seule fois, alors qu'était cité Jean-Pierre Laurent qui n'avait à y voir que pour le moment où il s'était

réuni à Jean Blanc, à Serge Antoine et, évidemment à Jean-Claude Duclos, pour monter un projet d'écomusée de la transhumance, couvrant un territoire allant de la Camargue aux régions d'alpage quelque part en Isère ou dans les Hautes-Alpes. Or si GHR avait refusé ce projet, qu'il trouvait démesuré, par contre il savait que j'étais censé être officiellement l'assistant de Querrien. Il avait de quoi m'en vouloir puisque, dans sa tête, j'étais concerné par la rédaction de ce texte. L'exclusion de GHR dans l'esprit de Querrien devait remonter aux années 60, quand ce dernier était Directeur de l'Architecture et que, lors d'une réunion au Ministère où j'accompagnai GHR, Querrien voulut raccourcir l'ordre du jour alors que des questions importantes pour le musée n'avaient pas encore été traitées. GHR murmura alors une de ses plaisanteries habituelles qui a dû faire le tour de l'administration (« Querrien, moins que rien »), La vengeance est un plat qui se mange froid. Me concernant, il n'y avait aucune raison que dure ce refroidissement dans nos rapports, puisqu'il ne s'agissait que d'un malentendu. Un mois plus tard, à l'occasion d'une réunion d'ICOFOM tenue à Paris des 20 au 22 octobre, où j'ai soutenu une de ses propositions, il accepta de me reparler.

Pour en revenir au patrimoine, je pense que le concept était familier à Rivière parce qu'il l'était pour tous ceux qui travaillaient à l'UNESCO, ainsi que je l'ai raconté dans ce long article où je suis allé à la quête de l'origine et de l'histoire du terme (1995). Et pourtant, souvenons-nous que tous les secteurs patrimoniaux étaient séparés les uns des autres et qu'il a fallu attendre 1978 pour que le regroupement soit amorcé par Lecat, assisté de Christian Pattyn. Il n'est pas impossible que la pénétration se soit faite progressivement à l'Inventaire général, lequel s'était trouvé obligé d'avoir une approche plus globale. Et d'ailleurs, Nicole de Reyniès et Catherine Arminjon, qui ont fait partie du groupe Querrien, m'ont demandé de participer à leurs volumes sur les objets et sur le mobilier. Mais je pense que c'est surtout la création de l'École, puis Institut, du Patrimoine, d'ailleurs aussi réclamés par la plate-forme de 1968, qui a fait entrer le terme dans la profession. Et ce n'était pas terminé puisque les musées sont encore restés administrativement en dehors du patrimoine jusqu'à très récemment.

LJG

Avec le recul, comment vois-tu l'épisode Querrien s'articuler (ou non) avec ta propre réflexion de fond sur le patrimoine et donc avec l'ensemble de tes travaux ?

AD

Pour répondre à ta question sur ma position par rapport au patrimoine et aux questions qu'il pose, d'abord, comme Bernard Deloche, je pense qu'il faut intégrer sans a priori le concept de substitution par la numérisation et s'en servir sans réticence. La seule différence – peut-être, car je ne suis pas certain que Bernard pense au fond différemment – c'est que j'ai un besoin du contact tactile avec la matière et que, donc, je ne peux rejeter la conservation de la vraie chose. Ensuite, se pose la question du pourquoi faire et du pouvoir. Le patrimoine constitue la somme des témoignages concrets de l'histoire. Mais autant on ressent bien que, si sa conservation a un sens, et, par incidence l'obligation de le transmettre, autant on est gêné lorsqu'on se réfère aux sources du concept. En effet, même si notre Révolution française l'a démocratisé, en donnant à tous la propriété de ce qui n'appartenait qu'à quelques uns, il n'en reste pas moins, en étant le plus souvent un signe de richesse, que cela reste un signe de pouvoir. Car pouvoir et richesse sont le plus souvent liés. Or, le monde de l'argent est en train de devenir complètement fou en transformant presque systématiquement toutes les valeurs esthétiques en valeurs financières.

LJG

Merci, André d'avoir accepté d'explorer avec moi tes souvenirs à propos de cet épisode, souvenirs qui, selon moi, laissent beaucoup transparaître, au delà de la restitution des faits et des avatars, ton éthique professionnelle et humaine qui m'a toujours impressionné depuis que je t'ai rencontré pour la première fois aux ATP, fin 73 pour la présentation de l'exposition *Paysans et bergers des pays de Savoie*, réalisée par mon prédécesseur au Savoisien Gérard Collomb. A titre personnel, je dois te dire que j'avais véritablement apprécié, alors que je n'étais qu'un obscur jeune conservateur, de province comme on disait à l'époque, d'être invité à exprimer mes idées sur ces questions dans le cadre de cette très officielle mission Querrien. Elle avait été activée extrêmement vite dans la foulée du changement politique de mai 81, et cela nous donnait l'impression que cela valait vraiment la peine d'avoir travaillé et rêvé si fortement au cours des années antérieures dans le cadre de nos divers collectifs informels. Cela montrait également que tu avais joué un rôle très réactif pour mettre en œuvre immédiatement ce qui pouvait l'être, en tout cas l'interconnexion de tes réseaux à la fois politiques et professionnels, avec les idées, analyses et propositions à promouvoir. Je dois dire aussi que j'étais impressionné par ta capacité à faire vivre sans le moindre ostracisme ces mouvances composites, qualité que l'aîné que tu étais incarnait pour moi et que j'ai rarement rencontré à ce niveau dans notre strict vivier muséal. En référence à ces premières années militantes, j'ai toujours pu compter sur ton soutien indéfectible

et serein, aux temps où la difficulté à faire correctement notre métier en contexte territorial, m'épuisait et me désespérait. Ton assistance fraternelle a beaucoup compté pour moi et m'a servi de référence durant toute ma carrière. Sois en remercié.

Résumé/Abstract/Resumen

Patrimoine et politique, ou les coulisses de l'élaboration du Rapport Querrien. Quelques souvenirs d'André Desvallées

Louis-Jean Gachet

Cet entretien entre Louis-Jean Gachet et André Desvallées évoque l'élaboration du rapport sur le patrimoine réalisé par Max Querrien en 1982, dont l'influence sur les politiques culturelles fut déterminante. André Desvallées y a joué un rôle de première importance, en présentant à Querrien nombre des professionnels qui, au cours des années précédentes, avaient réfléchi sur la politique patrimoniale, le rôle des musées et leur possible transformation.

Mots clés : Desvallées, patrimoine, nouvelle muséologie, rapport Querrien

Heritage and policy, or behind the scenes in creating the Querrien Report. A few memories of André Desvallées

Louis-Jean Gachet

This interview between Louis-Jean Gachet and André Desvallées recalls the 1982 compilation of the Querrien Report on the cultural heritage, which had a decisive influence on future cultural policies. Desvallées was a major actor player, introducing Querrien to professionals in cultural heritage who, during the preceding years, had thought about heritage policies, the role of museums and possible change.

Key Words: Desvallées, heritage, French new museology, Querrien Report

Patrimonio y política, o la trastienda de la elaboración del Informe Querrien. Algunos recuerdos de André Desvallées

Louis-Jean Gachet

Esta entrevista entre Louis-Jean Gachet et André Desvallées evoca la elaboración del informe sobre el patrimonio efectuado por Max Querrien en 1982, que tuvo una influencia decisiva en las políticas culturales posteriores. André Desvallées tuvo un rol preponderante al presentar a Querrien ante profesionales que en el curso de los años precedentes habían reflexionado sobre las políticas patrimoniales, el rol de los museos y su posible transformación.

Palabras clave: Desvallées, patrimonio, nueva museología, informe Querrien

La collection de sacs plastiques et de contenants divers de production industrielle donnée par André Desvallées au MuCEM en 2005

Bénédicte Rolland-Villemot
Conservateur du patrimoine

Cette collection a été constituée de façon systématique à partir des années 1980. Elle reflète la consommation d'une famille nombreuse (un couple avec cinq enfants). L'emballage éphémère, fait pour être jeté, est devenu le symbole de la société de consommation. Ces contenants sont devenus aussi des marqueurs identitaires pour certaines marques et des vecteurs de la publicité.

André Desvallées a conservé sciemment des sacs, des emballages alimentaires, des flacons en plastiques, des contenants en verre ou des brosses à dents pour témoigner dans un musée de société des pratiques de consommation de la société française contemporaine des années 1980 aux années 2000.

Bien sûr, cette collection n'a évidemment aucune ambition exhaustive et ne prétend qu'à une certaine représentativité dans les usages ordinaires. Cette collection est importante en nombre : elle comprend plus de 1300 objets de conditionnement de denrées alimentaires (emballages de saucisson et boîtes de fromage), des flacons alimentaires en particulier pour des produits laitiers, des bouteilles d'alcool, des emballages de produits d'entretien et de toilette, des flacons de parfum et des sacs plastiques.

Les sacs plastiques.

Les sacs plastiques sont les plus nombreux. Au nombre de 636, ils représentent plus de 48 % des objets de la collection. Ce corpus comprend quelques sacs non imprimés qui étaient alors distribués gratuitement par les enseignes de la grande distribution. Certaines marques représentent des firmes nationales ou internationales et d'autres des maisons tout fait locales.

Quelques types de sacs sont représentés en plusieurs exemplaires avec des variantes de forme (en fonction du volume du produit à y insérer) ou de décor (en fonction de la mode et du design). Une seule grande marque (la FNAC)

témoigne d'un tel débit qu'elle renouvelle son stock plusieurs fois par an comme en témoignent les dates d'impression, même si le style de la marque ne change guère. Dans cet ensemble de sacs plastiques, une distinction majeure réside dans l'apparition, à partir de 1993, d'inscriptions réglementaires sur le caractère recyclable du matériau plastique, sur la défense de l'environnement et sur la dangerosité de l'objet pour les jeunes enfants. En 1997, les normes européennes obligent également l'inscription d'un code qui permet l'identification du plastique (PVC, polypropylène...) et son éventuelle innocuité sur l'environnement. Il n'est pas sans intérêt de distinguer celles des entreprises qui ont très vite pris en considération ces prescriptions : certaines grandes enseignes comme Auchan, Carrefour ou Leclerc (qui fut le premier à vendre ses sacs au lieu de les donner) se sont peut-être montrées en avance sur les courants d'idées et sur les comportements.

Par contre, à ce propos, il est étonnant de remarquer que même si elle a assez vite intégré les dispositions en rapport avec l'environnement, la réunion des musées nationaux doit précéder à des tirages trop importants pour lui permettre de suivre l'évolution des besoins de l'information : cela se remarque par la permanence du numéro de téléphone à huit chiffres après les dates d'introduction des préfixes 1 (en 1990) et 01 (en 1992) et surtout pour l'usage prolongé bien après 1993, de produits ne comportant aucune recommandation ou seulement une partie. Cette anomalie se retrouve aussi pour d'autres marques.

Les bouteilles d'apéritif et de vin.

Cette collection comprend 200 spécimens soit plus de 15% de la collection. Ce sont essentiellement des bouteilles décoratives ou commémoratives (1789, 1944...). Des bouteilles à marques moulées ou peintes viennent compléter cette collection. Des bouteilles d'alcool fort, whisky et vodka, sont également présentes. Des bouteilles et carafes publicitaires datant des années 1960 ont été conservées dont deux carafes moulées anthropomorphes d'origine espagnole, une danseuse pour *Crema Cacao* et un torero pour *Brandy Añejo*. Des éléments isolés sont joints à cet ensemble de bouteilles : deux carafes Ricard et St-Raphaël, un pot en faïence à moutarde de Dijon des années 1930, un pot de verre de yaourt daté 2000.

Les boîtes de fromages.

Cet ensemble comprend 100 contenants, soit 7% de la collection. Ce sont essentiellement des boîtes de camembert. Les critères chronologiques du classement de ces boîtes sont difficiles à établir, même si des indices nous permettent d'envisager des regroupements chronologiques. Certaines étiquettes de prix avec la date ont été volontairement laissées collées. On peut donc situer le début de la collecte dans les

années 1970. Les boîtes à fromages étant traditionnellement en bois, le principal changement de matériau a consisté dans le remplacement, par du carton ou bien de la partie du couvercle supportant l'étiquette de la marque, ou plus rarement de la totalité de la boîte. Mais, si l'on peut situer pendant les années 1970 le point de départ de cette évolution, elle est loin d'avoir été généralisée et de même l'extension du carton à l'ensemble de la boîte. Si bien que, en 2000, certaines marques reviennent à l'emballage en carton pour donner un aspect « rustique » au produit.

Les bandeaux et emballages de saucisson.

Ce corpus comprend 100 objets. Ce sont en majorité des emballages pour le saucisson d'Auvergne. Les variations portent essentiellement sur les prescriptions apposées, du type « sans colorants ». La marque Souchon fait l'objet d'une typologie assez large avec au moins 14 variantes.

Les flacons en plastique pour les produits d'entretien, de toilettes et pour l'alimentation.

Ce corpus se compose de 200 flacons pour les produits d'entretien et de toilette, soit 15% de la collection et 20 flacons alimentaires soit 1,5% de la collection. Le flaconnage alimentaire concerne surtout des produits laitiers (crème fraîche, yaourts...). Deux emballages d'Actimel ont été conservés. C'est une marque commerciale désignant un yaourt liquide contenant des probiotiques, produite par le groupe industriel agro-alimentaire français Danone. Cette marque existe en Europe depuis 1994 sous forme de « bouteille-dose » de 100 ml. Ce fut l'un des premiers alicaments mis sur le marché, après le Yakult japonais.

Les autres contenants sont des produits de toilette (shampooing, cosmétiques...) et des produits d'entretien (produit pour le sol, liquide vaisselle, produit pour la salle de bains...). Des marques emblématiques sont présentes : Fagor, Ajax, Monsieur Propre, Ciff ... Pour les produits de toilette, on retrouve les marques vendues en grande surface : Yves Rocher, Tahiti douche, Nivea, Dop ou Longueurs et pointes pour les shampooings.

Les barils de lessive.

De nombreux barils de lessive en carton de forme cylindrique ont été collectés (environ une trentaine). Ces barils s'inscrivent dans une chronologie allant des années 1970 à 1980. Certaines marques ont aujourd'hui disparu ou ont été absorbées par de grands groupes de l'industrie chimique comme Unilever. Ce sont des contenants en carton pour des lessives en poudre. La lessive liquide ou dose n'est pas encore apparue à la fin des années 1980.

Les brosses à dents.

A cette collection de contenants et d'emballage sont associées des brosses à dents parfois usagées, au nombre de 32 soit 2,4% de la collection. Évidemment, ce ne sont pas des emballages, mais les brosses à dent sont souvent encore dans leur emballage et certaines sont des brosses à dent de voyage offertes par des chaînes d'hôtellerie ou par des compagnies aériennes. Elles ont donc une cohérence avec le reste de la collection.

D'autres types de contenants, comme des pots en plastique ou verre, complètent la collection, comme des pots de confiture ou de café soluble.

L'insertion de la collection d'André Desvallées dans les collections du musée.

Le MuCEM est l'héritier du musée national des Arts et Traditions populaires. Ce musée est évidemment riche de contenants et d'emballages de toutes sortes. En effet, les marchandises, les aliments ne se transportent pas toujours en vrac. Pour leur acheminement au plus près des consommateurs ou de l'utilisateur, de nombreux modes de conditionnement d'emballage ont existé.

L'histoire de l'emballage est indissociable des échanges et des déplacements entre les hommes. Dès qu'il faut s'éloigner de la tribu et emporter des vivres, il faut inventer des emballages pour regrouper, transporter, protéger et conserver. Les premiers emballages datent de la préhistoire. C'étaient alors des peaux d'animaux (la gibecière du chasseur, la gourde), certains coquillages ou des feuilles, des Calebasses (courges séchées, évidées), etc. Sont venus ensuite vers 6000 av. J.-C. les céramiques et les paniers (l'amphore où vieillit le vin, où se conserve l'huile, les vanneries qui transportent les légumes ou enferment les volailles).

Vers 1500 av. J.-C., les Égyptiens fabriquaient des récipients en verre. Le tonneau serait une invention gauloise, à l'époque où les Romains utilisaient des amphores en argile. Pourtant, si l'on se réfère à un bas-relief romain datant de 68 avant J.C, il y figure une barque naviguant sur un fleuve, chargée de deux énormes futailles cerclées de bois. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, cet ancêtre du fût, aux dimensions extrêmement variables, est surtout un instrument de transport des marchandises : vins, alcools et bières, mais aussi du saindoux, des anchois, des olives, de la poudre...

Les plus vieux meubles connus sont des coffres et malles robustes, avec leurs poignées. Ils étaient prestement chargés pour fuir ou conquérir et leurs solides ferronneries protègent du

vol les fourrures, les bijoux et la soie ; à leur façon, ils sont les précurseurs des conteneurs.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les hommes utilisaient au mieux, pour l'emballage, les matériaux que la nature mettait à leur disposition :

- soit directement : le bois, le liège, le cuir, l'argile, les fibres (chanvre, jute, raphia, osier, etc.) ;
- soit après transformation : le verre, les métaux, le papier.

En 1795, pendant la Révolution française, Nicolas Appert invente l'appertisation, procédé de stérilisation à chaud dans des récipients hermétiquement clos, à l'origine dans des bouteilles type champagne : c'est le début des boîtes de conserve

Sous le second Empire en France avec l'industrialisation, le développement de l'agriculture et l'ouverture d'une politique de libre échange, les ruraux et leurs familles ne consomment plus les produits de leurs champs ou des marchés voisins, il faut mettre en place une logistique pour les ravitailler. Ainsi par exemple Paris, dès la fin du XIX^e siècle, s'entoura d'une ceinture de fermes laitières qui l'approvisionnaient quotidiennement. Plus tard, l'achèvement de la ligne Paris-Lyon-Méditerranée développe l'usage du cageot pour le transport des produits maraichers. Le MuCEM conserve des cagettes en bois mais aussi en plastique.

« En prenant, à rebours, le chemin de l'usine à partir de sa production, on peut espérer comprendre l'une par l'autre. Ces marchandises circulent jusqu'à leur point de vente et de consommation, qu'il s'agisse d'un marché de proximité ou de l'Outre-mer. On sait assez bien comment se boucle le cycle. Mais dans ce transport, les produits ne vont pas nus, ou toujours en vrac. Comment sont-ils protégés, présentés, autrement dit, emballés ? A leur arrivée, avant d'être proposés à la vente, sont-ils autrement arrangés ? On le devine, ces emballages, au sens de la pratique et de son résultat, ont un coût, qui intéresse l'histoire de la production et des échanges, comportent des savoir-faire, utilisent des matériaux »⁹.

Il y a trente ans, en France, le tout-emballage n'était pas à l'horizon. Mettre notre époque en perspective historique permet d'éviter l'anachronisme. On gagne plus encore à choisir la longue durée. Où situer le point de départ ? Envelopper les marchandises a toujours été le moyen de les transporter en

⁹ WORONOFF Denis, « *Envelopper les objets. Pour une histoire de l'emballage en France, du XVIII^e siècle à nos jours* », 2011. Ouvrage téléchargeable sur le site du CILAC Comité d'information et de liaison pour l'archéologie, l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel p 13.

sécurité. Mais pour que cette action soit plus qu'épisodique, il faut que l'économie marchande devienne le mode dominant de la production et de l'échange. Alors la circulation intense des biens de consommation tend à faire de leur enveloppe un besoin ordinaire. Des papeteries se créent pour fournir l'emballage du sucre, des aiguilles et des épingles ; des verreries à bouteilles se multiplient à proximité des grandes villes. Les ports reçoivent à profusion des caisses et des balles ; les marchés sont encombrés de hottes, de cages et de paniers. C'est ainsi qu'a commencé, en France, au XVIII^e siècle, l'histoire moderne de l'emballage.

Cette pratique de l'emballage aujourd'hui est l'héritière du métier ou de l'art du layetier décrit par l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert¹⁰. Pour André Roubo, le métier de layetier est un des nombreux métiers exercé par le menuisier ; en effet, c'est lui qui construit les caisses d'emballage pour le transport.

Les collections du MuCEM concernant le conditionnement et l'emballage

Le musée national des Arts et Traditions populaires, dont le MuCEM est l'héritier, s'est toujours intéressé aux objets du quotidien, aux objets éphémères dont les collections consacrées à l'emballage sont le témoignage. En 1995, le musée organisait une exposition « Mise en boîte » dont une partie était consacrée à l'histoire et aux usages de la boîte de conserve métallique. Le musée a alors collecté des boîtes de conserve. Pour préparer cette exposition, le musée acquiert auprès d'un collectionneur (Monsieur Gozland) une importante série de boîtes en fer étamé émaillées qui contenaient soit du bouillon Kub, du Banania ou des soupes Maggi. Elles sont le support de messages publicitaires.

Des étiquettes et des boîtes de fromage ont été données dans les années soixante-dix par des collaborateurs du MNATP, notamment Pierre Soulier ou Louis Dumont. Lors de la préparation du projet du musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, le musée a organisée des enquêtes-collectes, dont une consacrée à l'écologisation des pratiques en 2006 : « quand l'écologie devient objet de musée »¹¹

Lors de cette enquête, des bouteilles d'eau, des flacons de produits d'entretien ont été collectés dans toute la zone euro-

¹⁰ *L'Art du layetier*, paru en 1782.

¹¹ ROBERT Marie et LEROUX Mathilde, « Quand l'écologie devient objet(s) de musée », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 121 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2011, consulté le 26 février 2014. URL : <http://ocim.revues.org/269> ; DOI : 10.4000/ocim.269

méditerranéenne pour illustrer le problème des contenants et de leur recyclage dans la société contemporaine.

« Objets banals, contemporains, sériels, ces objets collectés sont aussi des objets qui disparaissent aussi vite qu'ils ont été produits, du fait de leur rapide obsolescence fonctionnelle et matérielle, des objets dont l'intérêt ne surgit parfois qu'avec le recul du temps, mais des objets qui tissent des réseaux de sens autour des similarités et des différences, des emprunts et des confrontations d'un espace social à l'autre. Que peuvent-ils alors dire sur les pratiques et les symboliques auxquelles ils sont attachés, que peut en faire le musée, comment peut-il les exposer ? »¹².

D'autres musées s'intéressent à l'emballage, au flaconnage : le musée du Cartonnage de Valréas dans le Vaucluse explique et met en valeur l'histoire industrielle de l'emballage en carton. Le musée national des Techniques à Paris consacre dans son parcours permanent une section à l'emballage alimentaire : « l'innovation est dans la boîte ».

Le don de cette collection au MuCEM, en 2005 par André Desvallées, s'inscrit fort bien dans les préoccupations d'un musée de société qui a pour vocation de s'intéresser aux pratiques du quotidien. Elle reflète aussi la personnalité du donateur qui a consacré toute sa carrière professionnelle aux musées de société, au niveau national et international par son implication au sein de l'ICOM.

Cette collection d'objets éphémères qui ne sont pas conçus pour être conservés ni collectionnés a donc acquis une importance patrimoniale par son inscription à l'inventaire d'un musée national. Il est important que des musées conservent de tels objets qui sont porteurs de sens multiples. Ils témoignent des pratiques de consommation, des pratiques de la gestion des déchets et de leur recyclage dans notre société contemporaine¹³. Les sacs de cette collection peuvent être aussi étudiés sous l'angle du marketing. L'emballage, le sac, est le premier lien que le consommateur entretient avec le produit. L'emballage est la première expression de la marque sur le lieu de vente, c'est le « vendeur muet ».

L'emballage nous est familier, car il partage notre quotidien, mais il est loin le temps où les ménagères rentraient du marché avec des produits alimentaires dans de vieux journaux, où le vendeur ambulant servait ses frites dans un cornet de papier

¹² ROBERT Marie et LEROUX Mathilde, « Quand l'écologie devient objet(s) de musée », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 121 | 2009, p. 7.

¹³ Les emballages représentent 50 % en volume et 30 % en poids des déchets ménagers et un sondage publié en mars 2009 montre que 79 % des Français considèrent que la réduction des emballages devrait figurer parmi les actions prioritaires pour développer une consommation durable

plié ! La notion de vente en vrac, à l'unité, à la pesée, est désormais marginale et ne concerne plus qu'un état transitoire du produit entre deux types d'emballage, ou alors le secteur du commerce « bio » qui veut limiter le nombre d'emballage.

Cette collection, par ses matériaux qui ne sont pas conçus pour être conservés sur le long terme, permet de repousser les limites des pratiques et de la déontologie de la conservation-restauration. Le sac plastique et l'emballage sont les symboles de la société de consommation, de l'éphémère et du jetable. Cette tension entre l'éphémère et la conservation fonde le patrimoine et ses métiers. Qu'est ce qui a été choisi dans cet objet pour être conservé ? Quelle part de son apparence au moment où il a été confié au musée ? Faut-il maintenir l'objet dans sa matérialité initial ou bien maintenir l'apparence de l'œuvre ou de l'objet ? Est-ce l'intentionnalité ou la matérialité des collections qui importent ?

L'obsolescence d'un matériel conduit à une aporie : l'objet semble être condamné à ne plus être présenté ni intelligible ; l'objet dépendant totalement d'une technique, d'un moment du développement industriel est condamné à l'oubli et à la disparition : il est difficilement recyclable ou réutilisable. Il n'existe donc pas de solution générique pour la conservation matérielle de ces objets quand ils deviennent des collections¹⁴.

¹⁴« Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique », *Technè*, N° 37, 2013, 126 p

Résumé/Abstract/Resumen

La collection de sacs plastiques et de contenants divers de production industrielle donnée par André Desvallées au MuCEM en 2005

Bénédicte Rolland-Villemot

André Desvallées a fait don au MuCEM, en 2005, d'une collection de plus de 1300 objets de conditionnement de denrées alimentaires, de flacons alimentaires, d'emballages de produits d'entretien et de toilette qu'il avait rassemblés sur deux décennies environ. L'auteur, qui a participé activement à l'inventaire de cette collection, analyse cette collection étonnante d'objets « pauvres », la plupart du temps destinés à la disparition, et par là-même, témoignage important de l'évolution de la société de consommation.

Mots clés : Desvallées, donation, collection

Collection of plastic bags and various industrially produced packages donated to the Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée in 2005.

Bénédicte Rolland-Villemot

In 2005 André Desvallées gave the MuCEM a collection of more than 1300 objects used for packaging food and drink products, for household maintenance and hygiene, which he had collected for over two decades. The author had actively worked on the inventory of this astonishing collection of "poor" objects, mostly discarded, but which are evidence changes in the consumer society.

Key Words: Desvallées, donation, collection

La colección de bolsas de plástico y de diversos envases de producción industrial donados por André Desvallées al MuCEM en 2005

Bénédicte Rolland-Villemot

André Desvallées donó al MuCEM, en 2005 una colección de más de 1.300 objetos usados para envasar alimentos y bebidas, productos de limpieza y aseo que había reunido durante casi dos décadas. El autor, que participó activamente en su inventario, analiza esta increíble colección de objetos "pobres", en su mayoría condenados a la desaparición, y por lo mismo, importantes testigos de la evolución de la sociedad de consumo.

Palabras clave: Desvallées, donación, colección

Génération muséologiques : la critique au temps des inversions idéologiques

Joëlle Le Marec

Université Paris Diderot, CERILAC, axe EMOI

Pour une génération qui est entrée en fonction dans le monde de la muséologie dans les années '90, le mouvement de la nouvelle muséologie est essentiellement associé à des textes et réflexions formalisés au sein de l'association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (MNES). Celle-ci a été fondée en 1982, mais sa création fait suite à nombreuses années de prises de position pour un changement dans les musées, dans de très nombreux pays. André Desvallées a rappelé ces émergences multiples dans le texte introductif de *Vagues 1*, édité par l'association MNES¹.

Cette génération qui entre dans la vie professionnelle au tournant des années '90 et dans la décennie suivante est postérieure à celle qui a suivi les enseignements de Georges Henri Rivière, celle qui a participé aux conférences de l'ICOM au cours desquels les principes du mouvement de la « nouvelle muséologie » sont nés et ont donné naissance à une communauté qui deviendra celle des pionniers.

Il existe de fait un effet générationnel net, ressenti sans doute avec une égale acuité par les pionniers – ceux qui sont associés à une *révolution* prise ici au sens large d'une période brève et intense de bouleversement activement provoqués et vécus – et par ceux qui revendiquent à leur tour cette inspiration, et dont l'activité s'étend sur une période bien plus longue. Il n'existe pas de terme pour cette (ou ces) génération(s) « suivante(s) » mais des modes de désignation toujours ambigus, liés au regard très ambivalent porté sur ceux qui sont dans la position intenable d'être les héritiers de ce qui a précisément été un refus d'hériter et une volonté de rupture. Dans la mesure où cette volonté a également été celle de reconstruire pour l'avenir, on pourrait imaginer que les générations qui succèdent à celle des pionniers sans avoir été mêlées à leurs combats est, elle aussi, celle des bâtisseurs de quelque chose qui doit rester « dans l'esprit » de la révolution, qui est essentiellement un ensemble de potentialités. Rien de plus difficile à conceptualiser que cet ensemble de potentialités : faut-il

¹ Voir BARY Marie-Odile de et WASSERMAN Françoise (eds.), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Mâcon, Éditions W. et MNES, 1992 ; et BARY Marie.-Odile de, DESVALLEES André et WASSERMAN Françoise, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 2, Mâcon, Éditions W. et MNES, 1994.

maintenir en permanence une ouverture hors toute volonté de prise de pouvoir sur les représentations sociales de la culture, du patrimoine, des institutions ? Faut-il au contraire imposer avec autorité la contre-représentation d'un nouvel ordre dans lequel peuvent se projeter (se rassembler, comme diraient les acteurs politiques) ceux qui avaient été dominés ou privés de représentation par l'ordre précédent ? Là réside sans aucun doute le malentendu qui brouille la vision mutuelle que peuvent se construire les uns des autres les pionniers (qui ont institué la rupture préparée de longue date) et les « suiveurs » ou « successeurs » (qui ne le sont jamais vraiment). Quelque chose les relie pourtant fortement, dans ce malentendu lui-même : une double filiation croisée, inversée au plan symbolique : les plus jeunes sont aussi les gardiens de la jeunesse de leurs prédécesseurs, car ils en sont les aînés culturels dans un monde toujours un peu plus « vieux » : nous sommes tous témoins et redevables de quelque chose de différent et de précieux.

Nous sommes témoins de ceux qui nous ont formés, nous sommes témoins de nos contemporains proches qui ont cheminé avec nous à travers les mêmes étapes et vécu les mêmes changements, et nous sommes témoins de ceux qui sont plus jeunes, que nous contribuons à former, jeunes professionnels médiateurs et muséologues, et jeunes chercheurs, doctorants et docteurs. Réfléchir en muséologie, c'est assumer la nécessité de penser, pour nous-mêmes aussi, les liens difficiles entre les exigences de transmission, l'attention à la complexité des enjeux de légitimation et de représentation (politique et culturelle), et la tension entre la reconnaissance et la confrontation critique. Tout ce dont nous traitons à propos de phénomènes qui nous sont pour partie extérieurs (le patrimoine, la communauté, la mémoire, la critique, etc.) nous devons être capable de le traiter dans le cas de la communauté des acteurs de la muséologie et des récits qu'ils partagent ou critiquent.

L'effet générationnel

Pionniers et « suivants » ressentent ensemble les uns et les autres un effet générationnel, très présent dans les récits et mises en perspectives du mouvement qui sont souvent destinés à la transmission.

Mais cet effet générationnel reste cependant peu problématisé à l'exception de quelques textes. Il constitue par exemple un élément important de l'argumentation d'Hugues de Varine pour décrire les temporalités de la création institutionnelle dans l'initiative communautaire². Hugues de Varine relie en effet la

² Voir VARINE Hugues de, *L'initiative communautaire : recherche et expérimentation*,

phase d'institutionnalisation à la conjonction de ce qui relève de l'engagement des personnes, et de ce qui relève de l'inscription de ce qui a été expérimenté dans un collectif général beaucoup plus large : il y a d'un côté la fatigue inévitable des pionniers qui ont travaillé sans relâche à faire « fonctionner » l'initiative communautaire, et de l'autre le processus de transfert de l'initiative aux institutions et aux professionnels travaillant dans les institutions. Hugues de Varine ne juge rien mais signale que les musées meurent aussi : on peut ne pas souhaiter qu'une création institutionnelle se perpétue à tout prix si quelque chose d'essentiel se perd dans l'affaire : en l'occurrence, la dynamique même de l'initiative communautaire. Mais on peut également le souhaiter en connaissance de cause.

Lors du récent colloque consacré à la presse alternative organisé à Lyon en 2011, « La presse alternative, cultures de l'émancipation et chemins de l'utopie »³, cet effet générationnel était à nouveau flagrant, dans une assemblée de participants qui réunissait des fondateurs de titres de presse alternative associés à des mouvements critiques et anti-autoritaristes des années '70, des enseignants-chercheurs et des militants chercheurs actuellement en activité dans des universités, des personnes venues d'institutions et associations diverses et occupées à penser pour elles-mêmes et pour leurs équipes les frontières et les ambivalences entre « engagement et distanciation »⁴, et des jeunes chercheurs doctorants ou post-doctorants développant des approches critiques de la production éditoriale alternative, approches ancrées en sciences politiques, sciences de la communication ou sociologie. Mais là encore, ces effets générationnels ont été partagés et vécus sans qu'il y ait intérêt direct, par rapport aux enjeux du colloque lui-même, à les problématiser en tant que tels.

Il y aurait certainement un grand bénéfice à développer pour la muséologie, ben plus rigoureusement que je ne le fais ici en quelques lignes, une réflexion sur ces effets générationnels ressentis par les professionnels et les chercheurs. Une telle réflexion serait aujourd'hui facilitée par le contexte non plus d'une nouvelle muséologie mais d'une nouvelle épistémologie marquée par une intense réflexivité en sciences sociales et une ouverture aux articulations entre savoirs académiques et savoirs de l'expérience et de l'action. Les disciplines accordent une attention croissante aux conséquences imprévisibles des dynamiques sociales auxquelles elles participent elles-mêmes,

Lyon, PUL : 1991

³ Voir LE MAREC J et PUCCIARELLI H. *La presse alternative: Entre la culture d'émancipation et les chemins de l'utopie*, Atelier création libertaire, 2013

⁴ Pour reprendre le beau titre de l'ouvrage de Norbert Elias, *Engagement et distanciation*, publié chez Fayard en 1983.

aux effets culturels de leurs propres discours. Cette torsion réflexive est nourrie par les travaux de Foucault sur la vie des discours et sur les créations institutionnelles et intellectuelles propres à certaines époques. Elle est également nourrie par des courants théoriques attentifs aux médiations des savoirs, et sensibles à l'hétérogénéité des enjeux de savoir. La théorie de la trivialité, développée par Yves Jeanneret⁵, propose ainsi de détailler l'ensemble des processus d'implication, de réquisition, d'omission, d'inscription, qui sont liés à tout phénomène d'émergence et d'évolution d'une production culturelle. Elle serait à notre avis un cadre très pertinent pour un projet d'examen critique approfondi des effets générationnels dans un mouvement comme celui de la nouvelle muséologie. Les nouvelles épistémologies en sciences historiques et sociales sont également inspirées par les savoirs de l'enquête : le chercheur y réfléchit non pas à distance de ses objets, mais au contact de ceux-ci, dans une maîtrise à la fois de la distance et de la proximité aux objets qu'il étudie. Ces savoirs de l'enquête ont été essentiels pour ma propre compréhension de la condition du public⁶.

Dans le cadre de ce texte, je me contenterai de désigner l'importance personnelle, ressentie, de cet effet de génération, et surtout, en l'occurrence, le « problème » ou l'expérience particulière qu'il me donne envie de partager avec ceux qui peuvent avoir, comme moi, besoin de débattre de la combinaison complexe de trois exigences : celle de la dette et de la gratitude, celle de l'appropriation vivante et critique des idées et des actions du « mouvement » de la nouvelle muséologie, celle de la transmission aux doctorants et nouveaux professionnels. Ce qui se transmet n'est évidemment pas d'un ensemble de travaux, principes, savoirs, états, qui sont ceux que « ma » génération porte et élabore à partir de cette appropriation critique mais aussi de bien d'autres éléments intégrés à la réflexion au fil des ans, des expériences, et des créations propres aux communautés intellectuelles et culturelles dans lesquels nous évoluons. Depuis quelques années, je sens naître un voisinage de préoccupations avec des collègues qui sont dans cette triple position de reconnaissance d'une dette, d'appropriation critique des idées d'autrui, dans le partage, la confrontation et le débat, quelle que soit la « génération » (le fait que des collègues soient pionniers de quelque chose n'intervient pas de façon prioritaire) et de transmission intellectuelle et institutionnelle, politique (il est difficile de distinguer). C'est le moment où sont édités et préfacés des textes, et des dialogues, que l'on veut transmettre, où des

⁵ Voir JEANNERET Yves, *Penser la trivialité: La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès science publications, 2008

⁶ Voir LE MAREC Joëlle, « Le public, le tact et les savoirs de contact ». *Communication & langages*, n° 175, p 3-25, 2013.

colloque sont dédiés à des pionniers, où s'opèrent des relectures critiques, où se déclarent des hommages : départs à la retraite, anniversaires, bilans, qui coïncident plus ou moins avec des créations, des démarrages, des transitions, de telle sorte que les dynamiques sont articulées voire rendues presque indistinctes, mais aussi parfois nécessairement complexes et contradictoires.

Un pionnier peut ne pas du tout reconnaître son inspiration dans l'action d'un plus jeune qui pourtant, se sent porteur d'idées et des valeurs rendues méconnaissables à ses aînés par un contexte très transformé. De fait, combien d'associations ont été dissoutes par leurs fondateurs alors même que la relève était présente, mais sous des formes et des types d'engagements lesquelles ne se reconnaissaient pas les fondateurs ? Inversement, la reprise littérale et non critique de principes édictés à un moment peut aboutir à des inversions idéologiques : on sait désormais combien le marché des industries culturelles s'est nourri de la critique des institutions, désignées comme des instances de domination à une époque, et qui trente ans plus tard, sont tout au contraire le refuge des principes et pratiques d'émancipation. Symétriquement, il faut plusieurs décennies pour que la pensée d'un auteur apparaisse à son lecteur dans toute sa richesse : la littérature en sciences sociales est remplie de textes que l'on comprend très différemment aux différentes époques de sa carrière. Ces textes sont parfois moins des corpus qui tirent leur intérêt de leur vie autonome d'énoncés scientifiques, que des traces, des prises sur une pensée théorique qui ne prend son sens que lorsque les conditions de son élaboration à un moment donné s'éclairent pour le lecteur qui y apporte et y rencontre son expérience vécue.

Je souhaiterais replacer ma contribution au numéro spécial d'*Icofom Study Series* en hommage à André Desvallées dans ce contexte et indiquer, très brièvement, quelques éléments qui renvoient à chacune des trois dynamiques de cet effet intergénérationnel ressenti. Il ne s'agit que d'éléments embryonnaires, que j'aimerais développer plus tard, grâce à cette première occasion.

Récits et réinterprétations

Je dois beaucoup à un ensemble de textes en muséologie, lus à la période de ma réorientation vers une carrière de recherche en muséologie des sciences : les textes publiés par l'association Expo-Média, les actes du colloque « Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers » sous la direction de Jean Davallon⁷, et un

⁷ DAVALLON Jean (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1986

peu plus tard, les ouvrages publiés par l'association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (MNES), *Vagues tome 1* et *Vagues tome 2*, et *l'Initiative communautaire* de Hugues de Varine. Ces ouvrages ont été lus et discutés dans certaines conditions, notamment des conditions de sociabilité : découverte d'un milieu professionnel avec un emploi mi-temps à l'animation à la Cité des Sciences et un stage de DEA au Centre Pompidou sous la direction de Jean-François Barbier Bouvet, découverte d'un milieu de sociabilité intellectuelle et académique avec les associations Expo-médias (via Jean François Barbier-Bouvet) et l'adhésion à la MNES. Cette conjonction a donné une coloration particulière à l'articulation, par les sociabilités notamment, entre recherche académique, pratique professionnelle et dimension politique de la muséologie. J'ai eu la chance d'être accueillie dans le milieu académique émergent de la muséologie universitaire, en étant associée à la création de la revue *Publics et Musées*, et en faisant, en parallèle avec la création et le pilotage de l'équipe d'évaluation de la direction des expositions à la cité des Sciences et de l'Industrie⁸, une thèse sous la direction de Jean Davallon. Simultanément, j'étais témoin du travail et de la ténacité d'Alexandre Delarge, dans le champ d'une écomuséologie participative très proche à la fois des communautés d'habitants et de la recherche en sciences sociales, assez peu relayée dans un milieu de la muséologie alors très centré sur le phénomène de la modernisation des expositions et parfois – déjà ! – convaincu que les écomusées appartenaient déjà au passé.

Entre 1987 à 1996, il me semble que ce ne sont pas neuf ans qui sont passés, mais toute une histoire, bouillonnante, complexe, vécue avec d'autres « nouveaux » mais rendue lisible d'emblée par la force des textes et des sociabilités fondatrices.

En effet, le texte introductif d'André Desvallées a été l'opérateur d'une des synthèses opérées, aux plans collectif et individuel, entre recherche, réflexion professionnelle et engagement, mais aussi, rétrospectivement, porteur d'une ambiguïté forte dans la mesure où il proposait de ranger côte à côte, en tant que grandes tendances dans la nouvelle muséologie, l'écomuséologie participative et communautaire, et le renouvellement du langage muséographique dans les expositions (rappelons d'ailleurs que c'est l'association MNES qui avait organisé le premier salon de la muséologie).

⁸ Sophie Deshayes a ensuite, à partir de 1994, repris la direction de l'équipe, et a elle aussi contribué largement à l'enrichissement de la muséologie comme activité professionnelle, comme engagement et comme recherche. Voir notamment sa thèse "Savoirs et paroles médiatisées au musée. Analyse communicationnelle de l'audioguidage", Ecole Normale Supérieure de Lyon, 2009.

Cette proposition des deux tendances de la nouvelle muséologie a eu une importance très grande, mais sa signification m'apparaît aujourd'hui bien différente de celle qu'elle avait quand je l'ai lue. Elles ont de fait structuré à la fois l'évolution des musées et la recherche en muséologie. Mais il me semble qu'elles se sont développées dans une certaine concurrence. L'exposition thématique s'est développée bien sûr comme proposition du musée à son public, comme mode d'expression d'un discours, comme média du musée tel que Jean Davallon l'a formulé en 1992⁹, mais aussi comme un produit de l'explosion du marché de la communication, avec ses métiers, sa technicité, son expertise. L'exposition temporaire a fait circuler les œuvres, les hommes, elle a fait proliférer les médiations techniques, et elle a institué un fonctionnement muséal par la mesure de la performance auprès du public de visiteurs. L'exposition est devenue un artefact extraordinairement ambivalent entretenant une confusion permanente entre modernité et dépolitisation. Philippe Breton a identifié très tôt dans le domaine de l'informatique et des réseaux, l'alliance en trompe-l'œil entre des principes libertaires, et une idéologie libérale, favorables *in fine* à l'extension continue des logiques les plus agressives à l'égard des solidarités sociales et culturelles. Il y a quantité de malentendus liés à ces inversions idéologiques des années 80, dans les dialogues internes aux communautés professionnelles et académiques.

La tendance communautaire, quant à elle, a été d'autant moins soutenue par les personnels politiques qu'elle est, précisément, fondamentalement politique. Les écomusées, tant promus quelques années auparavant comme des créations institutionnelles inédites, ont pu passer pour des structures conservatrices repliées sur la défense d'identités opposées à une modernisation présentée comme étant tantôt souhaitable, tantôt inéluctable. Mais depuis la fin des années '90, la démarche participative revient comme un mot d'ordre souvent fortement associé au développement des réseaux informatiques et à la désinstitutionnalisation de la production des savoirs : la participation (comme l'exposition) s'est désormais frayé un chemin dans l'extension continue du marché de la communication. A son tour, elle se technicise, et donc se dépolitise. Les musées sont invités à entrer dans cette dynamique innovante qui leur permettra de sortir de leur conservatisme, comme s'ils n'avaient pas déjà développé cette démarche et comme si elle n'y existait pas de fait encore aujourd'hui ! J'ai tenté une interprétation de cette étonnante omission : il me semble qu'une partie des promoteurs de la

⁹ Voir DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? » *Publics & musées*, n°2, p. 99-123, 1992.

participation comme innovation défendent plus un mode d'animation de la vie sociale qui fait désormais partie d'un type de management banalisé, qu'une conception politique du musée. Il me semble que cette situation résulte d'un des malentendus évoqués plus haut, à cause duquel la poursuite de la muséologie nouvelle a été associée à la modernisation économique et technique du patrimoine et de la médiation, les démarches réellement participatives étant quant à elles identifiées comme un repli sur les intérêts toujours trop locaux des habitants.

Actuellement, la critique très forte de l'ambiguïté des démarches participatives assistées par la technologie et le management pourraient bien redonner une actualité aux efforts tenaces de ceux qui portent une conception de la participation impliquant un réel partage des savoirs et des pouvoirs. Le même cycle a été observé dans le cas des sciences citoyennes, avec l'oubli pendant plusieurs décennies des démarches naturalistes. Des acteurs qui n'ont jamais lâché le terrain se voient aujourd'hui proposer comme innovantes des démarches pilotées par des opérateurs techniques de la « participation »¹⁰.

La muséologie toujours nouvelle

Parallèlement à ces deux tendances, les années '90 ont vu le développement considérable de la réflexion et des débats relatifs à deux autres grands thèmes en muséologie : la médiation et le public.

Les nouveaux acteurs qui se sont investis dans l'action ou la réflexion à propos de la médiation ou du public ont pris en charge la passion transformatrice et les liens entre évolution professionnelle, engagement militant et lien à la recherche, qui ont caractérisé la nouvelle muséologie.

La génération des jeunes professionnels et chercheurs à partir des années '90 a partagé ces questions qui, il me semble, étaient moins fédératrices pour les pionniers. J'avais pour ma part traduit pour le volume 2 de *Vagues*, un texte de Screven qui avait été accueilli en France et y avait introduit les principes de l'évaluation dite formative. Mais ce sont les travaux de Jean-François Barbier Bouvet au Centre Pompidou, les recherches menées à l'occasion du programme fondateur (REMUS), puis l'importante production des études et recherches menées au sein des établissements et dans les laboratoires qui m'ont très

¹⁰ Lors d'un colloque sur les sciences citoyennes organisé par Florian Charvolin à l'Université de Saint-Etienne les 13 et 14 janvier 2005, André Micoud évoquait ainsi le fait la recherche scientifique s'intéressait à des questions et des problèmes que des individus et des groupes n'avaient quant à eux jamais lâché, travaillant dans l'ombre et la discrétion aux inventaires et à la veille de la faune et de la flore.

rapidement semblé incomparablement plus riches pour penser le phénomène du public sur une autre base que celle de l'adéquation entre une proposition culturelle et ses destinataires : une base plus politique qui intègre le rapport d'une population à ses institutions, aux savoirs, mais aussi une éthique de l'attention et de la reconnaissance. Cette préoccupation a croisé celle de la médiation, qui a constitué un autre enjeu majeur et une articulation forte entre métier, engagement, et recherche en muséologie. La charte proposée en janvier 2008 par l'Association « Médiation Culturelle » constitue pour moi un prolongement marquant de la volonté de penser une activité professionnelle nouvelle à partir de missions et de valeurs autour desquelles se retrouvent, de manière assumée, ceux qui revendiquent aussi une réflexion sur l'action du musée dans la société. Les travaux sur la condition politique du public et la réflexion sur la médiation sont, à mon avis, deux phénomènes qui prolongent l'effort pour faire évoluer en permanence la muséologie comme foyer d'enjeux politiques et culturels.

Transmission nouvelle

Il est plus difficile peut-être, de repérer les formes que prendront à l'avenir des engagements des jeunes professionnels et jeunes chercheurs, dans la mesure où certains phénomènes interviennent massivement dans la réflexion et dans l'action culturelle.

Il n'est pas raisonnable de prétendre pouvoir en rendre compte sans un travail de fond qui n'est pas encore fait. Je me bornerai dans les limites de cet article à en désigner trois qui me paraissent particulièrement importants au quotidien.

Je suis frappée par la précarité croissante chez les jeunes professionnels et les jeunes chercheurs qui ont choisi de réfléchir et d'agir dans le champ de la muséologie et beaucoup plus largement, dans les secteurs culturel et académique et au sein des institutions publiques telles que les musées et les universités. Cette précarité a touché des personnes qui ont travaillé directement presque dès le départ et qui ont eu des trajectoires professionnelles hors des institutions tout en travaillant sans cesse pour elles. La recherche s'est développée et consolidée, l'action culturelle sous toutes ses formes s'est démultipliée, mais les financements publics décroissent et le contrôle gestionnaire de toutes les activités est devenu permanent. Nombre de brillants jeunes professionnels et docteurs restent sans poste et donc sans espace et sans réseau stables. Il me semble que cette condition précaire doit impérativement être problématisée collectivement, et non pas

pensée ou ressentie comme un phénomène qui ne concerne que les derniers arrivants dans le domaine.

Autre phénomène, qui rejoint peut-être le précédent : la sensibilité très forte à la complexité et à l'hétérogénéité d'une société ouverte, qui a pris conscience du fait qu'elle s'était construite par des vagues de migrations qui se poursuivent sans cesse. Le dialogue permanent, dans mon propre cas, avec des doctorants venus de pays très différents, ou des doctorants français en mobilité parfois du simple fait de leur condition économique plus précaire, compte dans ma manière de poser des questions, construire des objets, penser des sociabilités, et d'envisager des rapports au savoir et à la culture. Il y a quelque chose là d'extraordinairement stimulant, qui relève non pas de la fascination pour la mobilité et le mouvement considérés et promus pour eux-mêmes, mais presque au contraire, pour ce que ces expériences laissent entrevoir des potentialités qui animent les institutions du savoir et de la culture.

Le troisième phénomène, peut-être le plus important dans les limites de ce texte, est celui d'une découverte, depuis quelques années pour moi, du fait que ce qui se transmet est peut-être, avant tout, ou du moins en très grande partie, une expérience de la transmission, comme processus vivant, que l'on assume mais qui nous traverse. C'est dans les musées, et notamment grâce à une enquête auprès de témoins anciens résistants, que j'ai observé à quel point ce qui se transmettait était le récit d'une transmission dont on avait été soi-même bénéficiaire. Le fait d'hériter est la condition nécessaire pour transmettre : formulé ainsi, il semble que ce soit une évidence. Nous devons à la génération des fondateurs le fait de nous avoir impliqués dans un processus de transmission qui avait certainement été lui-même éprouvé et approprié d'une manière singulière. C'est la tension critique très forte qui s'éprouve, dans le cas d'une « communauté générationnelle » entre la réappropriation et le malentendu, qui est certainement un élément important pour parvenir à penser les phénomènes de transmission comme étant ce processus vivant qui se transmet lui-même. Il me semble que l'approfondissement de nos propres rapports à la transmission est essentiel puisque nous travaillons justement à des conceptions et des processus de patrimonialisation qui sont eux-mêmes en transformation permanente : le fait d'hériter est la condition nécessaire pour transmettre mais hériter et transmettre sont des processus de transformation, vivants, qui ne nous sont pas extérieurs et qui doivent être débattus au sein même de ma communauté de ses propres acteurs.

Résumé/Abstract/Resumen

Génération muséologiques : la critique au temps des inversions idéologiques

Joëlle Le Marec

Le rôle de transmission d'André Desvallées a souvent été évoqué, notamment à travers l'anthologie *Vagues*. A la génération pionnière et militante qui a lancé la nouvelle muséologie, ont succédé d'autres générations de chercheurs et de professionnels, notamment l'auteur, elle-même impliquée dans un travail de transmission à travers son enseignement. Pionniers et « suivants » ressentent ensemble les uns et les autres un effet générationnel, très présent dans les récits et mises en perspectives du mouvement qui sont souvent destinés à la transmission. Cette notion d'effet générationnel a été jusqu'ici peu problématisée, et l'auteur évoque la complexité des interactions liées à ces rencontres de générations ayant œuvré dans des contextes idéologiques parfois très différents ; des interactions qui lient dette et gratitude envers les pionniers, appropriation des idées et transmission aux générations ultérieures.

Mots clés : Desvallées, transmission, effet générationnel, militantisme, nouvelle muséologie

Generational Museology: criticism in the time of ideological shifts

Joelle Le Marec

The transmission of André Desvallée's work and the role it played has often been mentioned, especially through the anthology *Vagues*. The first militant generation that launched French new museology was followed by other generations of researchers and professionals, in particular the author, who was herself involved in the work of passing on through her teaching. Pioneers and "scholars" have all felt the effects on one and another of the generational change, very much present in the movement's stories and perspectives that are necessarily transmitted. This notion of the generational effect has been examined very little, and the author evokes the complex interactions that are linked to the clash of generations who have worked in often very different ideological contexts – interactions which link both indebtedness and thankfulness to the pioneers, appropriation of ideas and transmission to future generations.

Key Words: Desvallées, transmission, generational effect, militancy, French new museology

Generaciones museológicas: la crítica en tiempos de cambios ideológicos

Joëlle Le Marec

El papel de la transmisión en la obra de André Desvallées ha sido a menudo mencionado, particularmente a través de la antología *Vagues*. A la generación pionera y militante que dio a conocer la nueva museología, le sucedieron otras generaciones de investigadores y profesionales, como la misma autora, que estuvo implicada en un trabajo de transmisión a través de sus enseñanzas. Tanto pioneros como « seguidores » han sentido el efecto de los cambios generacionales, muy presentes en los relatos y en la puesta en perspectiva, a menudo destinados a la transmisión. Esta noción de efecto generacional no ha sido suficientemente problematizada, la autora señala la complejidad de las interacciones relacionadas con estos encuentros generacionales entre quienes han trabajado muchas veces en contextos ideológicos diferentes, interacciones que vinculan la deuda y gratitud con los pioneros, apropiación de las ideas y la transmisión a las generaciones futuras

Palabras clave: Desvallées, transmisión, efecto generacional, activismo, nueva museología

André Desvallées : *entre muséologies* **(Entretien)**

Bruno Brulon Soares

Université fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro - Brésil

Il y a, peut-être, deux manières de connaître un homme : à partir des résultats de son travail, ou personnellement. J'ai connu André Desvallées, d'abord, à partir de son travail à l'ICOFOM et sa trajectoire emblématique à travers le monde des musées. En tant qu'étudiant de muséologie à l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO), j'ai connu la figure d'André Desvallées par ses œuvres, et particulièrement par plusieurs textes qu'il avait publié dans les *ICOFOM Study Series* depuis les années 1980. Puis, j'appris à respecter et admirer le comité international de muséologie de l'ICOM grâce à ce grand nom de la muséologie française et mondiale qui lui a été associé. Dans ce premier contact, j'ai connu le Desvallées « *du papier* », par la très bonne écriture de ses textes, l'amour pour les musées, et, surtout, l'amour pour une muséologie renouvelée, investie d'une pratique et d'une théorie critiques.

Desvallées, l'ICOFOM et les idées de la « nouvelle muséologie » ont été mes sujets d'étude les plus importants dans mes premières années en tant que chercheur et muséologue au Brésil. Mais, c'est seulement en 2006, dans le premier colloque de l'ICOFOM dans lequel j'ai participé, à Cordoba et Alta Gracia, en Argentine, que j'ai connu André Desvallées personnellement. Dans cette premier rencontre on a échangé seulement quelques mots, et il m'a déjà suggéré des lectures pour ma recherche de master. Quelques années plus tard, en 2011, quand j'étais à Paris pour mon doctorat, il fût le plus important agent d'une thèse en construction. En France, j'avais beaucoup de questions et André m'a donné, pas simplement des réponses, mais d'autres questions à penser, et des idées fondamentales sur mon sujet d'étude. Dans les mois que j'ai passés à Paris, entre 2011 et 2012, j'ai connu M. Desvallées le professeur, l'informateur généreux, le vrai penseur derrière le papier.

L'entretien ici présenté est le résultat organisé d'une série de questions que j'ai posées à André au long du temps de ma recherche doctorale, mais surtout des points de débat adressés à l'occasion d'un entretien le 30 mars, 2012, au musée du Louvre. La thèse de doctorat qui a résulté de ces échanges, intitulée « *Masques gardés : muséalisation et décolonisation* », développée à l'Université Fédérale Fluminense, à Niterói,

Brésil, avec un stage à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, à Paris, verse sur les processus de muséalisation dans les musées d'ethnographie et les écomusées en France, permettant une analyse critique du passage d'une muséologie coloniale à une muséologie décolonisée – qui, selon Desvallées, représentent une seule *muséologie*. Ce travail, qui a été construit pendant quatre ans, a été possible grâce aux contributions d'André Desvallées au long de tout le processus de recherche.

En effet, cet entretien révèle des idées centrales développées par Desvallées et soutenues par lui encore aujourd'hui, mais nous montre aussi la complexité de sa trajectoire dans le monde de la muséologie, auquel lui-même a contribué pour sa construction et légitimation. Il parle de sa « *muséologie (nouvelle)* », mais aussi de la muséologie au présent, de l'écomusée et de l'organisation des musées français, de l'Inspection générale des musées (IGM) et de l'ICOFOM. Ses parcours dans la muséologie qu'il nous présente sont enrichis par la qualité de ses réflexions et pour la richesse même de sa trajectoire.

À côté de George Henri Rivière, en charge de la réalisation des galeries du Musée national des Arts et Traditions populaires, Conservateur général honoraire des musées de France, un homme « de la pratique » comme lui-même m'a dit, André Desvallées est aussi responsable pour identifier et encadrer les écomusées en France, et en tant que penseur de la muséologie il a créé et organisé un *corpus* théorique sur la nouvelle muséologie et les écomusées. Dans sa vie, dans le monde muséal et au-delà des musées, Desvallées a traversé les différentes *muséologies*.

Finalement, ici, j'espère que le lecteur peut connaître un peu du muséologue et penseur de la muséologie qui m'a inspiré profondément dans la vie professionnelle de la théorie à la pratique. Les résultats de son travail et ses relations avec les gens dans sa vie ont été une seule voie de la muséologie moderne qu'on doit – en tant que muséologues et héritiers d'André Desvallées – respecter et faire hommage. Ici on peut reconnaître le Desvallées de la pratique muséale, mais aussi le penseur qui – dans le passé et encore aujourd'hui – a contribué, de manière incontournable, à la construction de ce champ théorique et pratique qu'on appelle la *muséologie*. Science, travail pratique, cadre de réflexion sociale : elle est tout cela pour l'homme qui lui a ajouté l'adjectif « nouvelle ». Voilà certaines de ses idées sur les musées et la muséologie...

Entretien avec André DESVALLÉES :

B. B. S. - Quand avez-vous utilisé pour la première fois le terme « Nouvelle Muséologie », et quelle était le sens du terme dans ce premier moment ?

A. D. - C'est pour le supplément, publié en 1981, de l'*Encyclopédie Universalis*¹ (repris dans l'édition de 1985 et les suivantes jusqu'à nos jours), qu'il m'avait été demandé de mettre à jour l'article *Muséologie* que Germain Bazin (alors décédé), avait écrit en 1968. Comme c'était la mode de ce genre de titre (les nouvelles mathématiques, la nouvelle histoire, la nouvelle philosophie, etc.), j'ai pensé qu'il était pertinent de désigner ainsi toutes les initiatives qui allaient dans le sens d'un renouvellement des musées et de la muséologie. Il faut retourner aux "Introductions" que j'ai écrites pour les deux volumes de *Vagues*². J'y raconte tout cela, et comment des amis français ont créé l'association *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (MNES), et comment, ensuite, d'autres avec eux, surtout québécois et portugais, ont créé le Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM). Et je précise notamment dans ces textes que l'appellation n'a rien à voir avec celle de "New Museology" des Anglais.

B. B. S. - Dans quelle mesure l'association *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (MNES) s'est inspirée du terme et de la définition qui vous aviez retenus pour l'*Encyclopaedia universalis* ?

A. D. - Dans un premier moment, une amie, Evelyne Lehalle, qui était au musée d'Histoire de Marseille, ainsi qu'Alain Nicolas, qui dirigeait le musée, ont lu mon article de l'*Universalis*. Evelyne m'a aussitôt téléphoné pour me dire : "C'est formidable ce que tu as écrit. C'est exactement ce que nous pensons. Il faut créer une association ».

Quand j'ai relu mon article j'ai pensé que, en dehors du titre, ils avaient lu entre les lignes, car mon article n'avait vraiment rien de révolutionnaire. Mais il faut dire que : 1) au second semestre de 1981 nous nous trouvions aux débuts de l'alternance où la gauche était enfin arrivée au pouvoir en France, avec François Mitterrand, après vingt-trois ans de gouvernements de droite, sans partage. Nous respirions enfin et avions envie de changer de nombreuses choses ; 2) j'étais alors secrétaire de la vieille

¹ DESVALLÉES, A. "Muséologie (nouvelle)". *Encyclopaedia universalis, Supplément*, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).

² DE BARY, M.-O. et WASSERMAN, F. (dir.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, 2 vol.: t.1, 1992, 533 p., t.2, 1994, 275 p.

Association générale des Conservateurs de Musées et collections publiques et, lors de l'assemblée générale de février 1981, nous avons invité comme conférenciers Bernard Deloche et une autre relation, Daniel Puymèges, membre du Comité scientifique du Creusot, lesquels ont fait des interventions très dérangeantes et provoqué des réactions de contestation. A la sortie, mes deux "Marseillais" me disent : "ce n'est plus possible dans cette association ; ils sont trop réactionnaires. Nous allons en créer une autre". Je réponds alors : "Vous n'allez quand même pas me faire ça pendant que j'en suis un responsable !" Puis les mois passent. Et un jour j'apprends (sans doute par eux) qu'ils avaient créé la MNES en m'empruntant son titre. Je ne pouvais plus refuser de suivre le mouvement et je me trouvais donc partagé entre les deux associations jusqu'à la fin de mon mandat à l'AGCMCPF.

B. B. S. - Quelles sont les relations entre tous ces mouvements socio-théoriques créés dans les années 1980 ? La «nouvelle muséologie», en tant que mouvement organisé, a commencé avec la MNES, le MINOM ou même dans l'ICOFOM (Comité International pour la muséologie, de l'ICOM) ?

A. D. - En 1984, après la création du MINOM, qui était en quelque sorte l'internationalisation de la MNES, son créateur, Pierre Mayrand demanda qu'il soit reconnu comme organisation associée de l'ICOM. Le bureau me demanda alors de témoigner en tant que membre d'ICOFOM. Sentant alors le danger de voir ICOFOM concurrencé sur le même terrain, je fis une communication où je déclarais en substance que "la nouvelle muséologie n'était qu'un retour aux sources et il n'y avait qu'une seule muséologie, la bonne et la mauvaise"³. Le MINOM fut reconnu comme organisation associée et je l'ai représentée de temps en temps aux réunions du comité consultatif. Mais, quoique ayant participé aux deux réunions de sa création, au Québec, en 1984 et au Portugal, en 1985, je n'ai pu que rarement me rendre aux réunions annuelles. Cela ne m'a pas empêché de rester en très bons termes avec Pierre Mayrand (décédé il y a deux ans) et avec René Rivard que j'ai revu de nombreuses fois, au Québec ou en France.

Donc, au début, j'étais dans les deux organisations et, le plus souvent, c'était moi qui représentais le MINOM aux réunions de l'ICOM (même si je ne pouvais aller à ses propres réunions à l'étranger). Différemment de ce qui le gens pensent aujourd'hui, il n'y a jamais eu de conflit ouvert entre les deux groupes. Par contre, Marc Maure (également décédé il y a peu de temps), qui faisait aussi partie des créateurs du MINOM, s'est mis à venir

³ DESVALLEES, A. « Muséologie nouvelle 1985 ». pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985.

davantage aux réunions d'ICOFOM jusqu'à ce qu'il abandonne le MINOM, n'appréciant pas les méthodes (ou les idées ?) de Pierre Mayrand. Ensuite le MINOM a mené sa propre vie et, comme rien ne pouvait changer dans mes propres idées, j'ai l'impression qu'ICOFOM a évolué aussi avec une bonne partie des idées de la nouvelle muséologie. En simplifiant on pourrait dire que les différences se sont plus trouvées dans les hommes que dans les idées. Encore que... Quand nous en avons eu terminé avec la rédaction du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*⁴, je me suis posé la question : "est-ce que cela pourrait convenir à Pierre Mayrand ?" Et je me suis répondu : "je n'ai pas l'impression que ses idées aient été assimilées, même si François a assimilé mes propres idées de la nouvelle muséologie. Mais ce n'était pas le cas de tous les rédacteurs, comme Deloche ou Davallon (l'un et l'autre sur des points différents).

B. B. S. - Qu'a été, en fait, la MNES et qui a participé à cette association ?

A. D. - À propos de la MNES, la conception des écomusées est souvent rattachée à la nouvelle muséologie et donc à la MNES. Non seulement parce que le titre même m'a été emprunté et que les idées sont aussi celles de Georges Henri Rivière et d'Hugues de Varine et que, comme celles qui ont produit l'écomusée, elles ont incontestablement un fondement et des objectifs sociaux. C'est ce qui ressort des textes que j'ai rassemblés dans *Vagues*. Vous donner des noms ? Cela n'aurait pas beaucoup de sens dans la mesure où, en dehors des trois noms précédents, vous ne les connaissez pas et qu'ils n'ont pas beaucoup publié. C'est le cas d'Evelyne Lehalle (la fondatrice et première présidente, qui était au musée d'Histoire de Marseille, est passée par le Service des Publics de la Direction des musées de France et est maintenant, je crois, plus ou moins dans le privé, à Nice), Marie-Odile de Barry (qui a travaillé au Creusot avant de créer l'entreprise-conseil Option-Culture avec Jean-Michel Tobelem et est décédée), Françoise Wasserman (qui créa l'écomusée de Fresnes et fut la seconde présidente de la MNES, avant de diriger le Service des Publics et de partir récemment à la retraite), Alexandre Delarge (qui lui a succédé à Fresnes), Sylvie Douce de le Salles (qui était à Chartres et, maintenant, au Musée de la Musique – si elle n'est pas aussi à la retraite), Joëlle Le Marec (professeur à Paris 4) et quelques autres...

B. B. S. - Dans une partie de ma thèse je veux travailler avec les processus de muséalisation dans les écomusées. Historiquement, je trouve dans le musée du Creusot un exemple très intéressant parce qu'il illustre bien le contexte précédant la

⁴ DESVALLEES, A. & MAIRESSE, F. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011.

diffusion des idées de la nouvelle muséologie. Ce que les approches des auteurs d'Amérique Latine ne considèrent généralement pas sur les écomusées, c'est la relation entre l'art et l'ethnologie qui a été proposée au Creusot dans le début des années 1970, surtout par Marcel Évrard. Pouvez-vous parler un peu de cette relation ?

A. D. - En fait, de même que l'écomusée des Landes a d'abord été un musée de plein air, de même celui du Creusot a d'abord été "le CRACAP" (Centre national de recherche, d'animation et de création pour les arts plastiques). C'est donc le cheminement inverse. Le premier dossier sur l'écomusée est un numéro de *CRACAP / INFORMATIONS* (n° 2-3, 1976)⁵. Et, même lorsque l'écomusée a été créé, les activités touchant aux arts plastiques ont continué (notamment des expositions). Pour connaître le contexte de création de l'écomusée il faut d'abord lire l'article écrit par Hugues de Varine en 1978 pour la *Gazette des musées* (canadiens) et qui a été reproduit dans *Vagues*⁶, mais aussi, chez le même éditeur que *Vagues*, dans son livre intitulé *L'initiative communautaire*⁷. C'est dans cet article qu'il raconte comment, au cours d'un repas avec le conseiller du ministre de l'Environnement auquel assistait aussi Rivière, il a inventé le mot « écomusée », et comment ce mot a été utilisé dans le discours du ministre de l'environnement, également maire de Dijon, lorsqu'il a accueilli dans sa ville les membres de la conférence générale de l'ICOM, se rendant de Paris à Grenoble, le 3 septembre 1971. Hugues est ensuite allé au Creusot quelques semaines plus tard, à la demande du maire du Creusot qui cherchait une structure culturelle nouvelle, sans doute conseillé par Marcel Évrard. On trouve aussi dans ce texte le récit des débuts de l'aventure de cet écomusée.

Évidemment, il n'y avait aucun autre objet que ceux laissés par Mme Schneider dans la partie du château qu'elle n'occupait plus (car, quand la ville était devenue propriétaire de l'ensemble, elle avait été autorisée à continuer à occuper l'extrémité de l'aile gauche du château). Les collections ne se feront que petit à petit, comme dans tout musée qui se crée sur une idée et non sur une collection. Mais, en même temps se développait le concept de patrimoine global, non attaché nécessairement à une collection muséale.

B. B. S. - Dans ce contexte, comment c'est passée la

⁵ CRACAP – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. *CRACAP / Informations*, n.2-3, 1976.

⁶ VARINE, H. de. « L'écomusée (1978) ». p.446-487. In : DESVALLÉES, A., DE BARRY, M.-O. & WASSERMAN, F. (dir.). *Vagues : une anthologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., 1992.

⁷ VARINE, H. de. *L'initiative communautaire*. Collection Museologia. Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., 1991.

participation de Georges Henri Rivière au Creusot - comment a-t-il pensé appliquer la muséologie aux écomusées à partir du Creusot ?

A. D. - Pour ce qui est de la participation de Rivière au Creusot, il y a trop de choses à dire. Je vais essayer de résumer en quelques mots.

Il semble bien que ce soit Hugues qui a fait venir Rivière au Creusot. Mais il m'a toujours assuré qu'il avait ensuite très vite cessé lui-même d'y retourner, laissant Rivière s'en occuper. Le numéro de *CRACAP / INFORMATIONS* (n° 2-3, 1976) comprend la première définition de l'écomusée par Georges Henri Rivière et ce même numéro ne comporte aucunement le nom d'Hugues de Varine. Par contre, lorsque, de par mes fonctions officielles à l'Inspection des musées, je me suis rendu au Creusot pour la première fois, le 4 février 1978, Evrard m'a remis deux documents : le document du CRACAP dont je viens de parler et, en même temps, un autre, sans doute de 1976, simplement dactylographié, intitulé « Avant-projet de création d'un MUSEE DE L'HOMME ET DE L'INDUSTRIE ». Ce qui prouve que la structure était complexe et qu'on hésitait encore sur un titre unique à lui donner. Ailleurs en Bretagne et dans les Landes d'autres écomusées avaient déjà été créés (qui existent toujours).

Il faut se souvenir que, lorsqu'Hugues de Varine a fait signe à Georges Henri Rivière (ne pas oublier qu'ils avaient collaboré à la tête de l'ICOM, le premier ayant succédé au second comme directeur), c'était à l'automne 1971, alors que la conférence de l'ICOM avait eu lieu début août. Rivière essaya immédiatement de concilier ses vieilles idées (1936) avec les besoins des gens du Creusot (notamment le président, qui était médecin, et le représentant du syndicat CFDT qui souhaitaient une implication de la population), en partant de la critique du ministre ("il faudrait un musée qui ne soit pas un musée". La première définition, est de 1973. La seconde – que j'ai oublié de reprendre dans *Vagues* – est de 1976 et commence par : "Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres." (Dans le n° du CRACAP que j'ai déjà cité). Il me faut aussi préciser, comme Hugues me l'a souvent répété, que, contrairement à ce qu'on écrit souvent (et c'est notamment toute la problématique d'Octave de Bary), le concept d'écomusée n'est pas du tout issu de la crise industrielle du Creusot, parce que cette crise ne s'est déclarée qu'après 1973.

Concernant la valeur de mes informations, je n'ai vraiment été impliqué dans la gestion et la reconnaissance officielle des écomusées qu'à partir de la seconde moitié de 1977, lorsque j'ai eu quitté le musée national des Arts et traditions populaires

pour travailler à l'Inspection générale des musées. Par contre, depuis 1971, Rivière n'a jamais cessé de me tenir au courant de ce qu'il faisait puisqu'il venait régulièrement au musée pour travailler avec moi sur la mise au point finale et la réalisation des galeries d'exposition. Hugues de Varine, qui était aussi un ami, je le voyais moins souvent, même si nous restions, de loin, complices. Je savais aussi que ses relations avec Rivière commençaient à se distendre, Rivière n'étant pas d'accord à 100% avec la conception de Varine, ou prenant peut-être ombrage de ce que l'on attribue surtout à Hugues les innovations contenues dans le concept d'écomusée.

B. B. S. - Sur la conception de l'écomusée, comment pouvez-vous différencier les deux points de vue de Georges Henri Rivière et d'Hugues de Varine ?

A. D. - En schématisant, les deux conceptions qui essayaient de se rencontrer étaient, pour Rivière, le musée de plein air et, pour de Varine, une structure sociale dont la population est l'acteur principal.

Quand la Gauche est arrivée au pouvoir, en 1981, quatre ans après mon arrivée à l'inspection, nous recevions des lettres qui disaient souhaiter un musée "qui ne soit pas vraiment un musée", un peu comme Rivière au début de sa définition de 1976 ("Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres"⁸). Cela parce que, à l'époque, le musée était considéré comme une institution vieillotte, fermée sur l'extérieur et ne se préoccupant pas trop de son public. C'est d'ailleurs aussi cette contestation du musée traditionnel qui a fait naître, en 1981, l'association MNES puis, en 1984, le MINOM.

Le concept de patrimoine global, adopté par Rivière, n'avait aucune difficulté à rejoindre celui d'Hugues de Varine sur la population. C'est là que nous retrouvons les deux triangles exprimant clairement la différence entre le musée et l'écomusée : *Collection <> Bâtiment >< Visiteurs vs Patrimoine <> Territoire <> Population.*

B. B. S. - Je sais qu'il y a en France, aujourd'hui, plusieurs des musées nommés des « écomusées ». J'ai visité l'Écomusée d'Alsace, et j'ai trouvé plus un musée de plein air qu'un écomusée. C'est un mouvement tout à fait différent de ce qui se passe au Brésil, par exemple, où les musées qui ressemblent aux écomusées (dans la conception française soutenue par Varine et Rivière) préfèrent être qualifiés de « musée communautaires » plutôt que d'« écomusées ».

⁸RIVIÈRE, G. H. "L'Écomusée". *Cracap / Informations*, n.2-3, 1976, p.15.

A. D. - En effet, l'établissement réalisé à Ungersheim et qui a été dénommé l'Écomusée d'Alsace, n'a jamais été un véritable « écomusée ». Depuis le début, c'est un musée de plein air qui a usurpé le titre d'écomusée, parce-que, au début des années 1980, lorsqu'il a été créé, l'écomusée était à la mode. Cela ne veut pas dire qu'il n'était pas intéressant en tant que musée de plein air.

D'autres musées, en région parisienne, sont encore proches du concept originel de l'écomusée. Celui de Saint-Quentin, devenu Musée de la Ville, n'en a plus le titre, mais je crois qu'il fonctionne encore avec la population. L'Écomusée du Val-de-Bièvre, à Fresnes, est un autre exemple.

B. B. S. - Une autre classification bien connue en France est celle de « musée de société ». En quoi est-elle différente de la conception de « musée social » plus utilisée en Amérique Latine, et particulièrement au Brésil ?

A. D. - Il est certain que "musée de société" n'a pas le même sens que "musée social". Je pense que, chez vous, le "musée social" rejoint plutôt le "musée intégral" tel qu'il avait été conçu dans la déclaration de la Table ronde de Santiago du Chili, qui avait aussi servi à la conception des écomusées.

C'est à partir du colloque de Mulhouse dont vous trouverez les actes⁹ que le concept de « musée de société » a été utilisé pour la première fois. Je n'étais pas d'accord avec cette appellation et j'ai été très long à l'accepter, car je trouvais le terme de "musée de civilisation", que l'on utilisait, satisfaisant et moins réducteur. C'est Émilie Vaillant, qui m'a succédé à l'Inspection, qui a introduit ce nouveau terme quand je fus parti diriger le musée du CNAM (Conservatoire national des Art et Métiers).

Dans son idée, lorsqu'elle lança le terme « musée de société », il s'agissait de regrouper sous un même vocable tous les musées qui n'étaient pas de Beaux-arts, afin de leur donner du poids en face de ces derniers, qui avaient toujours la préférence des politiques et des administrations, et recevaient donc plus de crédits. Mais se retrouvaient sous le même chapeau aussi bien les musées de techniques et même parfois de sciences. Il s'agissait donc d'une répartition thématique et non pas d'une différenciation tenant compte de leur implication plus ou moins grande dans la société, comme pouvaient l'être le musée social ou le musée intégral – *a fortiori* l'écomusée.

B. B. S. : Pourrions-nous penser dans une perspective critique ces catégories en relation avec les classifications officielle

⁹ *Musées et sociétés* (collect.), Paris, Direction des Musées de France, 1992, 446p. Actes du colloque national "musées et sociétés", Mulhouse-Ungersheim, juin 1991.

pour les musées en France ? Quand je pense aux musées qu'on peut appeler des « musées de société » et les « musées d'art », je me demande comment on peut classer les musées scientifiques et les musées d'histoire. La France étant très connue pour ses musées historiques, ces musées seraient-ils donc aussi des « musées de société » ?

A. D. - Les seules catégories codifiées étaient les catégories administratives : musées nationaux, ceux qui appartiennent à l'État ; musées contrôlés, tous ceux qui, appartenant à des collectivités locales, à des fondations ou à des associations, étaient reconnus par l'État et dont ce dernier contrôlait la qualité du fonctionnement ; musées classés, les mêmes, mais dont le personnel scientifique appartenait au corps d'État et était mis à disposition des collectivités locales qui en sont propriétaires ; les autres, associatifs ou tout à fait privés, voire commerciaux, qui ne sont pas reconnus par l'État parce que leurs collections ne sont pas déclarées inaliénables.

La distinction remontait pour l'essentiel au consulat où Napoléon Bonaparte décida, le 1^{er} septembre 1801, avec son ministre de l'intérieur Chaptal, de la création d'une quinzaine de musées répartis dans les principales villes de province, comme Bordeaux, Caen, Dijon, Lille, Lyon, Marseille, Rennes, Rouen, Nancy, Nantes, Strasbourg ou Toulouse (et y compris Bruxelles, Genève et Mayence), qui étaient alors des villes françaises), dans lesquelles il fit déposer des collections importantes de Beaux-arts extraites des collections du musée du Louvre, récemment créé. Ce sont ces musées qui sont devenus au 20^{ème} siècle des musées classés – en dehors, évidemment, de ceux qui sont dans des villes toujours étrangères.

En dehors des musées nationaux, appartenant à l'État, les anciennes catégories sont plutôt caduques depuis la loi de 2002 qui ne reconnaît que la catégorie "musée de France" et les autres, ceux qui ne sont pas reconnus, toujours pour les mêmes raisons. Il n'est pas de catégorie officielle si ce n'est celle de leur tutelle administrative, en dehors du Conservatoire national des Arts et métiers (CNAM) et des musée d'Histoire naturelle qui dépendent du ministère de l'Éducation nationale, alors que tous les autres dépendent du ministère de la culture (y compris les autres musées techniques même s'ils peuvent aller chercher des conseils scientifiques auprès du CNAM).

Pour ce qui est des catégories thématiques, les seuls existants sont celles qui sont faites selon les besoins de leur démonstration par ceux qui parlent ou qui écrivent. J'avais essayé un jour d'analyser cette distinction, dans un texte

reproduit dans *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*¹⁰, à propos des musées régionaux. Mais cela n'a guère de sens pour les musées d'histoire, dans la mesure où certains restent des musées d'archéologie (musée de Metz ou musée d'histoire de Marseille), d'autres de Beaux-arts (Carnavalet) et que les seuls qui peuvent s'en approcher, ce sont ceux conçus par Rivière, comme le musée de Bretagne à Rennes, ou celui de Normandie, à Caen, qui sont toutefois construits avec l'archéologie, pour l'antiquité, mais utilisent l'ethnologie pour les 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Seuls le moyen-âge et les temps modernes jusqu'au 18^{ème} sont traités avec les méthodes historiques traditionnelles. En 1992, Emilia Vaillant a mis les musées des techniques (comme le musée de l'Automobile ou celui des Chemins de fer, à Mulhouse) dans les musées de société et nombre de ces derniers adhérents à la Fédération des Écomusées et des Musées de société (FEMS).

En réalité, la coupure se fait entre les musées de Beaux-arts et les autres, du fait que la plupart des autres passent leur temps à se faire reconnaître contre l'impérialisme des musées de Beaux-arts. C'est aussi dans ce but qu'avait été créée en Bretagne, en 1986, d'une part l'association Buhez (ce qui veut dire "la Vie", en breton), pour regrouper les responsables des musées bretons, hormis celui des Beaux-arts de Quimper, et d'autre part, au niveau national, l'association *Musées, Hommes, Société*.

B. B. S. - Récemment, une des questions qui m'a intéressé le plus, concernant les musées français, c'est celle de la séparation entre les musées de Beaux-arts et les musées d'histoire. Cette séparation n'est pas claire pour moi. En France il est très clair que, ce qui est mis en contact avec un objet dans un musée est conduit par une « manière de voir » muséale, qui est apprise, dans une grande mesure, comme une « manière de voir l'art ». Par exemple, j'ai toujours vu le musée Carnavalet comme un musée historique, alors qu'il est un musée de l'Histoire de Paris. Comment puis-je donc définir un musée historique en France ? Et comment puis-je expliquer cette classification ?

A. D. - Il est vrai que le musée Carnavalet se donne comme le musée d'histoire de Paris. Et il l'est bien par certains côtés. Mais il ne raconte l'histoire qu'au moyen d'œuvres d'art et parfois, un peu, d'objets archéologiques (surtout pour des expositions temporaires), très peu d'autres documents ou d'autres catégories d'objets, par exemple ethnographiques. Ce qui n'empêche nullement ses expositions temporaires, à partir d'un fonds immensément riche, d'être toujours très intéressantes.

Cependant, cela reste une illustration de l'histoire à partir des

¹⁰ RIVIÈRE, G. H. *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Textes et témoignages*. Paris: Dunod, 1989.

œuvres, et non pas une histoire pensée en tant qu'histoire et dont on cherche à illustrer les événements avec tout ce qui peut exister (voire à le recréer). Formé à la conception interdisciplinaire de Georges Henri Rivière, qui concevait ses plans "des temps géologiques jusqu'à l'époque contemporaine", lorsque je suis allé à Londres, en 1982 et que j'ai visité le *London Museum*, j'ai été admiratif pour ce musée et j'ai fait un compte-rendu au directeur des musées de France en lui écrivant : "on rêve de voir le musée Carnavalet se transformer en prenant le même parti pour raconter l'histoire de Paris et même l'histoire de France". Comme je voulais publier ce rapport où je faisais le récit de tous les musées que j'avais visités en faisant le tour de l'Angleterre, il me dit : « si vous le publiez, il vaudrait mieux que vous enleviez ce paragraphe".

Tout était dit : chacun écrit l'histoire comme il l'entend.

B. B. S. - Alors j'ai compris que ce qui fait d'un musée français un musée de l'art ces sont, surtout, les collections par lesquelles l'établissement va raconter l'histoire. D'accord ? Mais généralement quels sont les agents dans les comités d'acquisition de ces établissements ? Ou, dit autrement, qui sont les agents de la *chaîne muséale* ?

A. D. - Tout à fait. Pour ce qui concerne les comités d'acquisition – qui sont les responsables pour former des collections – je ne peux parler que de ce que j'ai connu. Jusqu'à l'ouverture du Centre Georges Pompidou, en 1973, et jusqu'aux récentes réformes qui ont conduit à faire des musées des établissements publics, indépendants de la Direction des musées de France et de la Réunion des musées nationaux (sa branche commerciale), toutes les acquisitions étaient soumises à un comité (central) des conservateurs et à un conseil (également central) des acquisitions. Le comité des conservateur était composé de tous les chefs de départements du Louvre et des directeurs des grandes musées nationaux, afin que toutes les disciplines soient représentées (mais l'inconvénient, c'est que chacun votait pour les collections de disciplines qu'il connaissait mal). Quant au conseil, il était composé de personnalités en rapport surtout avec l'art : universitaires, critiques et même parfois de gros collectionneurs – peut-être dans l'espoir qu'ils fassent don de leurs collections !

B. B. S. - Passons à votre travail à l'Inspection générale des musées où vous avez développé le secteur des écomusées. Quel était le but de l'Inspection et comment avez-vous travaillé ? Pouvez-vous décrire un peu le travail de l'Inspection avec les écomusées ?

A. D. - *L'inspection générale des musées* (IGM) s'appelait, à

l'époque où j'y étais, *l'Inspection générale des musées classés et contrôlés* (IGMCC) et, auparavant, du temps de Rivière, *l'Inspection des musées de province*¹¹. Les musées qu'on appelle nationaux sont ceux qui appartiennent à l'État. Les autres qui appartiennent à des collectivités territoriales (communes, départements, les régions n'existant pas encore) et, exceptionnellement, fondations ou associations à vocation d'utilité publique étaient divisés en deux catégories, sur lesquelles on a déjà parlé : les *musées classés* et les *musées contrôlés*.

En 1936, avec l'arrivée du Front populaire, le nouveau directeur général des Beaux-arts, Georges Huisman ressentit le besoin de mettre un peu d'ordre dans l'ensemble des musées nationaux et non nationaux. Il considéra qu'il fallait non seulement mettre à leur tête des personnels scientifiques qualifiés, là où n'exerçaient souvent que des amateurs d'art, des érudits locaux ou des artistes qui n'avaient reçu aucune formation muséographique et pouvaient mettre en danger, par des décisions inopportunes, les collections dont ils avaient la charge. Mais, à défaut de disposer de suffisamment de conservateurs compétents pour pouvoir en nommer à la tête de chaque musée, il fallait veiller à ce que les décisions de bonne gestion soient bien appliquées. C'est pourquoi Huisman créa un poste d'inspecteur général des Beaux-arts et des musées, confié à Robert Rey, auquel sera adjoint en 1939 un emploi d'auxiliaire.

À cette date également, Rivière était chargé de créer le musée national des Arts et traditions populaires. Il pensait alors à quadriller la France d'un certain nombre de musées de plein air et ses projets avaient alors le soutien de Georges Huisman. La fin du Front populaire et la guerre les empêchèrent d'aboutir, comme ils interrompirent les réformes en cours. On prit également conscience qu'il était nécessaire de rendre obligatoire et de normaliser les cahiers d'inventaire et Rivière fut chargé de la rédaction du modèle – pour lequel il s'inspira de ce qu'il avait créé pour son nouveau musée. Il avait été délégué pour assister le nouvel Inspecteur général, Jean Vergnet-Ruiz dans le domaine qui était le sien. Les compétences de Vergnet-Ruiz couvraient en effet surtout les collections de Beaux-arts. Il faut aussi rappeler que, outre la charge du tout jeune musée de l'ethnographie française, Rivière assurait aussi, depuis 1948, la direction de l'ICOM, ce qui lui a souvent permis d'appliquer en France des nouveautés muséographiques qu'il observait dans certains musées novateurs.

¹¹ Elle a encore changé de nom, dans le cadre du nouveau Service des Musées de France mais je l'ai oublié.

Après les destructions de la Seconde Guerre mondiale, afin d'aider ces mêmes villes à bien gérer leurs collections, l'État décida de prendre à sa charge les personnels scientifiques des musées que l'on appelait désormais classés, et ce personnel appartenait au même corps, recevant la même formation que le personnel des musées nationaux. Très peu de musées classés ont été ajoutés à la première liste (et ceux de Bruxelles, Genève et Mayence n'étaient déjà plus, depuis longtemps, du ressort de la France).

Les missions d'inspection consistaient à prendre contact à la fois avec le responsable des collections (un conservateur s'il en était) et avec son employeur (généralement le maire de la ville) ; à s'assurer que les effectifs de surveillance étaient suffisants lors de l'ouverture au public ; à vérifier l'état sanitaire des salles d'exposition et des réserves, que les deux fonctions fussent distinctes ou pas ; à vérifier l'état de l'inventaire, à inciter à le compléter ou même à le dresser.

Ces consignes s'appliquaient à toutes les disciplines, mais, concernant l'ethnologie et l'histoire régionale, Rivière y ajouta une politique coordonnée de modernisation et de création. En effet, depuis le moment où il avait pris conscience de la nécessité de sauvegarder le patrimoine ethnographique français et avait reçu la charge du département (qui deviendra musée) des Arts et traditions populaires, le projet national (et central) qu'il dessinait ne se concevait pas sans le complément que pouvaient lui apporter des musées implantés dans toute la France – qu'ils existassent déjà ou fussent à créer. Le plus souvent, ces musées alliaient un programme de collecte et d'exposition ethnographique aux collections archéologiques préexistantes ou à l'histoire régionale. Vers 1948 il en reçut la charge pour le compte de l'Inspection des musées et entreprit d'en constituer comme une sorte de réseau. C'est ainsi que naquirent le musée de Normandie à Caen, le musée de Bretagne à Rennes, le musée Catalan à Perpignan, le musée Savoisien à Chambéry, le musée d'Aquitaine à Bordeaux, qui s'ajoutaient au musée Arlaten, en Arles, au musée Alsacien à Strasbourg, au musée Lorrain à Nancy, lesquels existaient déjà, pour certains, depuis les dernières décennies du 19^{ème} siècle.

Lorsque Jean Vergnet-Ruiz prit sa retraite, vers 1955, il fut remplacé par Pierre Quoniam, ex-directeur du Musée du Bardo à Tunis. Puis, une fois franchie la période de décolonisation du début des années 1960, cinq ou six fonctionnaires revenant également de Tunisie, et aussi du Maroc, où ils avaient le titre d'inspecteur, furent intégrés à l'IGM (comme je l'avais été moi-même au MnATP) et, progressivement, le service se structura, chacun des conservateurs recevant une spécialisation. Lorsque j'y fus affecté, en juillet 1977, ces anciens

fonctionnaires « rapatriés » étaient parvenus à la retraite et de jeunes conservateurs avaient été affectés aux différentes tâches : secrétariat du service, problèmes de conservation, d'architecture, mais aussi les différents domaines académiques : l'archéologie gréco-romaine et nationale, l'ethnographie, les Beaux-arts et l'art contemporain.

Tout d'abord j'eus à me glisser dans la fonction de l'agent qui m'avait fait venir pour l'assister et qui m'apprit, dès mon arrivée, qu'il quittait son poste pour une direction régionale des affaires culturelles, mais ensuite, et très vite, en tant que très proche disciple de Georges Henri Rivière, je me suis cru obligé de me préoccuper, d'abord plutôt à titre personnel, de la reconnaissance et du développement des écomusées.

B. B. S. - Et comment les écomusées ont-ils été introduits dans cette structure institutionnelle ?

A. D. - En effet, outre la direction de l'ICOM, qu'il assura jusqu'en 1966, Rivière poursuivit son œuvre de création des musées en province même temps qu'il programmait des enquêtes et des collectes de terrain dans les différentes régions françaises pour constituer le fond de préparation de son musée. Une fois à la retraite, en juin 1967, il n'en continua pas moins ses activités. Au MNATP, qui déménagea du Palais de Chaillot à son nouveau siège en 1969, il supervisa, de 1970 à 1975, la réalisation des galeries d'exposition temporaire qu'il avait préparées et dont j'avais la charge. Mais il avait aussi une autre préoccupation majeure, celle de la création des écomusées, dont il mûrissait le concept depuis les années 1930. C'est à partir de la naissance des parcs naturels, dans le cadre du ministère de l'Environnement, que cette idée prit corps. Elle se formula d'abord à l'occasion des rencontres de Lurs en 1966 et de Bordeaux, Istres et Lourmarin, organisées par l'ICOM en 1972. Il faut remarquer, à ce propos, que, dans un pays administrativement aussi structuré que la France, Rivière avait commencé sa carrière au service du ministère de l'Instruction publique, et que, ensuite lorsque fut créé le ministère des Affaires culturelles, en 1959, son musée lui fut rattaché avec les autres musées, ceux de Beaux-arts et ceux d'archéologie. Lorsque fut créé le premier ministère de l'Environnement, en 1970, c'est avec lui qu'il se mit à travailler. Et, malgré le maintien de relations personnelles, il continua alors à rester à l'écart des activités du ministère de la culture tant que je ne réussis pas à faire reconnaître à ce dernier les écomusées.

Une structure existait déjà pour coordonner les écomusées dans les parcs naturels, au sein de la Conférence permanente des Parcs. Rivière en était le conseiller et elle se réunissait une ou deux fois par an. Je décidai d'y participer régulièrement. S'y

retrouvaient les responsables des écomusées déjà bien installés : d'abord les trois premiers, Ouessant et les Monts d'Arrêt en Bretagne et Marquez dans les Landes, tous trois dans le cadre de parcs, auquel s'adjoignait Le Creusot-Montceau-les-Mines ; mais aussi la seconde génération avec Saint-Quentin-en-Yvelines, les Vosges du Nord, la Montagne de Reims, La Brière, les Monts Lozère. La troisième génération n'est venue que plus tard, qui sollicita particulièrement mon attention : ceux de Fourmies (Nord) ou du Puy-du-Fou (Vendée), de L'Isle-d'Abeau (Isère), de Saint-Dégan et d'Inzinzac-Lochrist en Bretagne, de la Margeride en Auvergne, de la Bresse bourguignonne, du Val-de-Bièvre, de Fresnes, de Savigny-le-Temple, en Ile-de-France.

Mon travail prenait alors deux directions : d'une part recueillir moi-même sur le terrain le meilleur de ce qui se faisait pour le donner en exemple aux autres et le théoriser et défendre ce que faisaient les écomusées auprès de mes pairs et de la Direction des musées ; d'autre part, conseiller les responsables des écomusées dans leur travail de collecte et de conservation, afin qu'ils n'aient pas de mal à se faire reconnaître par les autorités comme appliquant au plus près les règles qui s'appliquaient aux musées traditionnels, alors même qu'ils s'en différenciaient énormément par leur forme. Cette tactique aboutit à ce que, en 1980, le ministre de la culture, Jean-Philippe Lecat, inscrivit au budget une ligne spéciale à mon usage (« secteur expérimental ») pour que je puisse financer ces nouvelles formes de musée sans avoir à les faire se plier aux règles régissant les autres musées. Et le montant de cette ligne sera multiplié par dix, en 1981, lors de l'alternance politique. Ces nouvelles possibilités budgétaires me permirent de répandre une manne inespérée sur tous ces établissements qui avaient du mal à démarrer, ou qui, en période de croissance avancée, rencontraient des problèmes dans leur développement (comme Le Creusot).

La reconnaissance des écomusées par le ministère de la culture s'est conclue définitivement en février 1981 lorsque Jean-Philippe Lecat eut signé un texte de référence, sorte de règlement des écomusées, qui avait été rédigé, sous ma responsabilité, par les responsables de l'écomusée du Mont Lozère et du Parc national des Cévennes. Ce fut une initiative excellente de voir le ministère de la culture reconnaître enfin les écomusées et en assurer un financement stable. Mais, en échange, à partir de cette date, la tutelle de l'Environnement devint très ténue et le financement nul en provenance de ce ministère.

B. B. S. - Quel fut le moment, dans cette très riche trajectoire professionnelle, où vous êtes rentré à l'ICOFOM ? Et qui

étaient les gens qui pensaient la muséologie dans ce moment-là ?

A. D. - Lorsque j'ai adhéré à ICOFOM, à l'incitation de Rivière, en 1980, à l'occasion de la Conférence générale de Mexico, le sens de la « muséologie » n'était pas encore très bien fixé et le service de muséologie de son musée, dont il m'avait confié la charge, s'occupait surtout de muséographie, et notamment des expositions. En entrant dans ICOFOM, je pensais donc m'occuper surtout d'expositions. Lorsque j'ai eu constaté qu'il n'en était rien, j'aurais pu partir dans un autre comité, par exemple celui d'architecture, mais il ne couvrait pas alors les aménagements que j'appellerais maintenant « expographiques ». Quant au comité des échanges d'expositions, il n'existait pas encore. Qu'ai-je alors fait? Je me suis tout simplement investi dans la muséologie telle qu'elle était conçue par les membres qui animaient alors le comité. Qui étaient-ils pendant la première décennie ? Ce n'étaient, certes, pas majoritairement des Américains (quoique Mrs Kaplan, professeure à la New York University ait été fidèle pendant plusieurs années, ni des Anglais, en dehors de Patrick Boylan et de Geoffrey Lewis qui y passaient parfois). C'étaient des Allemands, de l'ouest et de l'est, c'étaient des Russes, c'étaient des Tchèques, des Danois, des Hollandais (comme Peter Van Mensch, qui fut président), des Suisses et des Brésiliens. J'oubliais un Japonais. La plupart avaient le français comme langue de communication ! Mais, en dehors de Rivière qui avait participé à la création du comité, il n'y avait que moi-même comme Français, jusqu'à ce que me rejoigne Mathilde Bellaigue, qui fut également secrétaire du Comité pendant plusieurs mandats, sous la présidence de Vиноš Sofka. . Ensuite, en me limitant à ceux qui assistaient aux réunions ou qui envoyaient des contributions, le comité s'est enrichi par la venue d'une autre Américaine, Edith XXX (qui venait de l'Université de Miami et fut aussi secrétaire du Comité pendant deux mandats) ainsi qu'une Espagnole, une Hongroise , ainsi que (comme Martin Schaerer, également président) et de Susan Pearce qui a participé à une réunion annuelle, en Scandinavie, des Brésiliens, comme Tereza Scheiner, également secrétaire, avant d'être aussi présidente et beaucoup d'autres Brésiliens, des Argentins, dont Nelly Decarolis qui fut aussi présidente et Monica Gorgas, un pilier du Comité et de nombreux autres latino-Américains. Au début, je m'employais surtout à écouter, afin de m'instruire, conscient que tous ces gens, surtout de l'Est, avaient de l'avance sur moi. En même temps j'adoptais la définition forgée par les muséologues de l'Ecole de Brno, mais j'avais l'impression que ces idées étaient trop théoriques, volaient beaucoup trop haut pour intéresser les gens du métier. J'ai donc commencé à m'employer, au moins dans mon esprit, à faire une moyenne entre les idées des premiers et ceux des

seconds, beaucoup plus pragmatiques. Pour simplifier, disons entre ceux qui défendaient la muséologie et ceux qui défendaient la muséographie. C'est pourquoi, lorsque de nombreux Latino-américains sont venus grossir les rangs du comité, je commençais à me trouver plus à l'aise et tous ceux qui arrivaient également. À aucun moment, que je sache, il n'a été nécessaire d'expliquer à quiconque de quoi nous parlions. Même si, parmi les textes proposés pour les ISS, certains ont parfois été hors sujet, la plupart entraient bien dans le cadre du thème proposé. Mais, parallèlement, à partir des années 1980, des personnalités majeures de disciplines universitaires comme la communication, la sémiologie ou la sociologie, s'intéressèrent à la muséologie dans le cadre de notre comité, et lui apportèrent leur réflexion dans ses publications.

B. B. S. - Pour terminer, je voudrais vous demander quel est l'état actuel de la muséologie et des musées dans le monde ? En général, quel est la grande différence entre les « nouveaux musées » et les musées traditionnels, ou, comme je préfère dire sur le cas français, entre les musées coloniaux et les musées « décolonisés » ?

A. D. - En effet, on ne peut pas opposer les musées d'identité d'inspiration coloniale aux musées qui sont décolonisés. La différence est d'abord une question de forme et non de fond. Même dans la Nouvelle Muséologie, ce que nous réclamions d'abord c'était de changer les moyens de communication. Et c'est ce qui a fait l'originalité des écomusées : non plus des collections figées appartenant à d'autres, mais un patrimoine qui nous appartient.

B. B. S. - Cela m'amène à vous demander, finalement, ce qu'on peut affirmer avoir été changé dans la muséologie du présent, après toutes ces années déjà passées depuis la naissance du mouvement pour une muséologie nouvelle ? Aujourd'hui, le terme « muséologie » que l'ICOFOM a étudié pour les 35 dernières années englobe un nombre de courants, parfois divergents, mais tous liés par la relation spécifique que l'homme entretient avec la réalité à travers l'expérience muséale. La muséologie contemporaine est variée de manière que certaines régions dans le monde privilégient d'autres termes, comme le « *museum studies* » ou « *museum theory* ». Au regard de tout ça, quelles sont les perspectives d'un devenir pour une muséologie qui est, aujourd'hui assez diverse ?

A. D. - En effet, depuis la création de l'ICOFOM, il y a 35 ans, les termes "muséologie" et "*museology*" ont fait le tour du monde ; en parallèle avec "*museum studies*", tout autant et même plus, ils sont utilisés par tous ceux qui parlent l'anglais comme seconde langue, notamment dans le monde slave (de

Moscou à Brno et à Zagreb), mais aussi en Amérique du Nord. Seuls quelques retardataires font de la retenue, particulièrement en Grande Bretagne où on privilégie le terme de *museum studies*.

En 1870, Leopold Martin a inventé en allemand le terme "museologie" (« étude du musée»), repris par Theodor Graesse en 1883, en en étendant le sens ; et le Belge Gustave Gilson l'a traduit en français en 1914, en ajoutant l'accent sur le "é" ; puis, dès 1924, Richard Bach se référait déjà à l'*Oxford Dictionary* où "museography" était opposé à "museology", le "e" terminal ayant été remplacé par un "y". *Le mot est donc presque aussi ancien en anglais qu'en français*, même si le sens s'en est affiné, comme en français, au cours des décennies. Le sens des deux termes a été définitivement fixé pour tous par Georges Henri Rivière, et dans les deux langues, en 1958, à Rio de Janeiro, lors d'une réunion organisée par l'Unesco.

En effet, *la force d'une langue, c'est de savoir s'enrichir en empruntant à d'autres langues*. Par exemple : à la fin du 19^{ème} siècle, nous avons créé en français le terme "technologie" ("étude des techniques, des outils, des machines"), sur le même modèle de racines grecques que « anthropologie » (étude de l'homme) et que "ethnologie" (étude des peuples). *Technologie* signifiait donc : "Étude des techniques, des outils, des machines" (Le Robert). Mais les anglo-saxons lui ont donné aussi le sens additionnel de "nouvelles techniques". Et bien, après la guerre, ce second sens a été ajouté au premier en français, au point que le dictionnaire, *Le Grand Robert de la Langue française*¹² le définit comme "Technique de pointe, moderne et complexe" (même s'il précise que l'emploi est un anglicisme "abusif"). Or le problème est identique avec *museology*. Le sens en est plus large en français que celui de *museum studies*. Il concerne tout ce qui touche au musée, même si la théorie en est le principal objet, alors que "*study*" précise bien qu'il ne s'agit que de l'étude. Dans ce débat sur les termes, pour moi, je pense que c'est "*museum studies*" qui a le sens le plus étroit, contrairement à ce que pensent certains anglophones. En effet, ils utilisent le terme le plus souvent pour classer les catégories de musées (domaine ou forme). Il n'y a aucun doute que la muséologie c'est plus que cela et que, si l'on veut en traduire le concept en anglais, on ne peut se contenter de "*museum studies*".

Il est vrai que le terme "*museology*" n'a pas toujours le même sens que "muséologie" en français. À vrai dire, ceux qui ne se sont pas donné la peine de savoir ce que le mot veut dire mettent un peu n'importe quoi derrière : tantôt c'est la

¹² Il s'agit du principal dictionnaire de la langue française, à côté de celui de l'Académie française.

muséographie, tantôt c'est l'histoire des musées. Tout le monde doit apprendre. Il y a cinquante ans, comme beaucoup, je confondais muséographie et muséologie. Sans être un privilégié, à présent je crois savoir. Et chacun peut en faire autant. Il est donc souhaitable que ceux qui utilisent le mot "*museology*" apprennent tous à dire la même chose. Et, pour cela, il n'est d'autre moyen que de lire les textes qui existent sur le sujet.

Je crois vraiment qu'il vaut mieux apprendre aux autres ce que nous – de l'ICOFOM – pensons, sinon, il y aurait DEUX ICOFOM en UN : d'un côté ceux qui pensent *muséologie* (c'est à dire les francophones européens et africains, les Italiens, les Espagnols; les Portugais et les Latino-américains, les Tchèques et les Slaves en général, les Scandinaves aussi, je crois), et d'un autre côté ceux qui pensent... à vrai dire, je ne sais pas trop bien quoi, qui se refusent à faire une théorie du musée et qui ne seraient que les Anglais et les habitants des États-Unis et peut-être le Chinois jusqu'à ce qu'ils aient appris d'autres langues.

Enfin, depuis les années 1980, la muséologie s'est installée dans l'université et s'y est développée quasiment à l'écart des musées. Comme si elle n'avait nul besoin d'eux. C'est certes un danger pour le développement de cette discipline de se développer en étant détachée de son objet (le musée). Mais il est également dangereux pour le musée, et donc pour notre comité, de ne pas savoir retenir les universitaires en son sein. Il serait extrêmement dommageable pour la muséologie et l'ICOFOM qu'ils ne sachent pas profiter de l'opportunité de s'ouvrir et de tendre la main aux universitaires en adoptant leurs méthodes de travail en plus des leurs propres.

Paris, 2012.

Cet ouvrage a été imprimé et présenté lors du 37ème symposium international de l'ICOFOM sur les nouvelles tendances de la muséologie, organisé à Paris du 5 au 9 juin.

(traduction des résumés et de l'introduction assurée par Suzanne Nash, Ann Davis et Monica Gorgas)

Le symposium de l'ICOFOM était co-organisé par l'ICOFOM et le Labex ICCA. De nombreux autres partenaires ont également permis la réalisation de cet événement, notamment les universités de Paris 3, Paris 5, Paris 7 et Paris 13, les laboratoires du Cerlis, du Labsic et du Cerilac, l'Ecole du Louvre, le Muséum national d'histoire naturelle, l'Institut national du Patrimoine, ICOM France et le Ministère de la culture.

