

# Muséologie comme champ disciplinaire: trajectoires

**André Desvallées**

Pós-graduado em Propedêutica pela Universidade de Sorbonne. Paris – França.  
Conservador Geral Honorário do Patrimônio e Consultor do Ministério da Cultura da França.  
Paris – França.

Recebido em: 15/08/2014. Aprovado em: 14/11/2015. Publicado em: 08/10/2015.

## **Museologia como campo disciplinar: trajetórias**

### *Resumo*

*A partir de suas origens mais ou menos lendárias na Antiguidade grega, o museu evoluiu e nem sempre conservou e expôs coleções de coisas verdadeiras. Uma vez identificados os respectivos campos da museografia e da museologia, o século XX dedicou-se a nomear os diferentes aspectos que podem revestir o objeto de museu e as diferentes formas de percebê-lo, particularmente quando ele adquire sua autonomia ao ser exposto. Todo patrimônio tornou-se um bem moral da humanidade em geral e reivindicou-se para o museu um papel mais social. Sob esta perspectiva nasceram os museus comunitários e particularmente os ecomuseus, instrumento museal da população de determinado território. A partir de então, eles se opõem à nova tendência segundo a qual a busca pelo lucro faz esquecer que a missão primária dada ao museu sempre foi a educação.*

**Palavras-chave:** *Museologia. Musealia. Ecomuseu. Expôt. Expografia. Patrimônio.*

## **Museology as a disciplinary field: pathways**

### **Abstract**

*After its more or less legendary origins in the Greek Antiquity, the museum has evolved and not always has preserved and exposed collections of real things. Once defined the specific fields of museography and museology, the 20th century has engaged in identifying the different aspects that may be related to the museum object and the different ways by which it may be perceived, especially when it acquires its autonomy as exposed object. Heritage as a whole has become moral property of humankind, and a wider social role has been claimed for the museum. Under such perspective community museums have been created, particularly ecomuseums, a 'museal' instrument of the population of a determined territory. From then on, they were opposed to the new tendency where the search for profit has made forget that the first mission of museums was education.*

**Keywords:** *Museology. Museum Objects. Ecomuseum. Exhibit. Expography. Heritage.*

## **Museología como un campo disciplinar: trayectorias**

### **Resumen**

*Después de su origen más o menos legendaria origen en la Grecia Antigua, el museo evolucionó y no siempre ha preservado y expuesto colecciones de cosas reales. Una vez definido los campos específicos de museografía y museología, el siglo XX ha participado en la identificación de diferentes aspectos que pueden ser relacionados con el objeto del museo y las diferentes formas por las cuales es percibido, especialmente cuando adquiere autonomía como objeto expuesto. Patrimonio como un todo se ha tomado propiedad moral de la humanidad, y un papel social más amplio ha sido reclamado para el museo. Bajo tal perspectiva, museos comunitarios fueron creados, particularmente ecomuseos, un instrumento 'museal' para la población de un determinado territorio. Desde entonces, se opusieron a las nuevas tendencias donde la búsqueda por ganancia les ha hecho olvidar que la misión primera de museos fue la educación.*

**Palabras-clave:** *Museología. Objetos Museológicos. Ecomuseo. Exposición. Expografía. Patrimonio.*

### *Il y a musée et musée...*

Nous oublions trop vite que le musée, tel que nous le connaissons, n'a pas toujours été un réceptacle d'objets. Défini à l'origine comme le "temple des muses"<sup>1</sup>, il fut d'abord un lieu de rencontre pour échanger des idées, scientifiques ou philosophiques, que l'on a petit à petit garni d'œuvres d'art et d'objets pouvant illustrer les propos échangés. Ce fut le cas du *Mouseion* qui s'est créé dans le cadre de la Bibliothèque d'Alexandrie, créée vers 306 avant notre ère. Plus tard, à la Renaissance, les cabinets de curiosités et des galeries d'art prolongèrent cette démarche de collection à des fins cognitives et didactiques, mais en l'associant à la fois à la démarche de thésaurisation, encore plus ancienne, dont l'origine se situait dans les prises de guerre et dans les dons reçus par les clergés des différentes religions. L'objectif était la collection des éléments de la nature (les *naturalia*) mais surtout les plus spectaculaires (les *mirabilia*), afin d'approfondir la connaissance des sciences naturelles et physiques, par leur classement, leur inventaire et leur analyse, l'apprentissage de leurs techniques de fabrication qui pouvaient enrichir l'industrie et, en même temps, la distraction par la vision (la *délectation*) des œuvres d'art, notamment des dessins, des peintures et des sculptures, qui reproduisaient ou reflétaient des scènes naturelles, des gestes des hommes et de leurs divinités. De surcroît, il pouvait arriver au musée de recueillir des restes matériels pouvant témoigner de l'histoire passée et aider à la comprendre par les repères qu'ils offraient.

Cependant, pour expliquer l'univers, ces collections d'objets de musée (*musealia* ou *muséalies*; angl. *museum objects*) pouvaient ne pas se limiter à de vraies choses (angl. *real things*). Elles pouvaient même n'être constituées que de substituts. À côté de collections d'objets regroupés dans des cabinets, le plus souvent

royaux, certains musées se contentaient de regrouper et d'exposer de petites étiquettes portant un nom, des listes de noms, une description, des catalogues, voire de se manifester sous la forme de simples livres thématiques – ou universels. À témoin, par exemple, la réalisation par Giulio Camillo (2001, v.1480-1544) de l'*Idea del Theatro* (1550) et aussi le modèle de classement que nous a proposé Samuel Quiccheberg de collections représentant tout l'univers, dans ses *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, publiées en 1565 (QUICCHEBERG, 2004). Et le musée continuera d'exister ainsi sous différentes formes, même après la généralisation du modèle qui est, pour nous, devenu courant.

Pourquoi donc remonter à ces faits situés dans l'Antiquité et à la Renaissance sinon pour nous remettre en mémoire que l'institution muséale n'a pas toujours eu les caractères que nous lui voyons majoritairement de nos jours ? Elle a pu changer et elle pourra encore changer. En ce moment, par exemple, lorsque nous entendons parler de "cybermusée", nous avons tendance à froncer les sourcils car nous comparons ce nouveau modèle à celui que nous avons toujours connu: le musée des vraies choses. Or, la conception de ce cybermusée, dans sa manifestation sur écran sous forme de substituts, visuels mais non tangibles, ne rejoint-elle pas celle que je viens de décrire, de musée contenant des objets non tangibles ? La différence majeure entre les deux époques, c'est que les moyens techniques modernes permettent de remplacer chaque objet potentiel par une (ou des) photographies numériques. Il est donc bon de se souvenir, d'une part, que le musée ne se confondait pas avec la collection et que, d'autre part, il n'était pas toujours lié aux vraies choses, comme il l'a été pendant une période de quatre siècles, jusqu'à y compris le nôtre<sup>2</sup>.

Afin que le musée puisse remplir la mission qu'il s'est donnée, dans une architecture renforçant,

<sup>1</sup> Il est vrai que, parmi les muses, les Grecs ne célébraient pas la *tekhmé*, à savoir les arts, et plus précisément les arts plastiques. Par contre, à côté des huit muses patronnant les différents arts, surtout littéraires, l'histoire était représentée par Clío.

<sup>2</sup> Pour un rappel synthétique des débuts de l'histoire du musée et de la muséologie, voir articles Musée et Muséologie dans Desvallées et Mairesse (2011, p. 273-278, p. 345-351).

depuis plus de deux siècles, et souvent sans doute exagérément, ses fonctions de thésaurisation (et d'inventaire) par une monumentalité quasi sacrée, les collections ainsi constituées d'objets de musées devaient être mises en exposition pour être vues, d'abord par quelques uns, puis, à partir de la Révolution française, par tous les publics. Après les avoir nettoyés plus ou moins finement, on se contentait de les étaler, et au mieux de les disposer en position symétrique, comme des objets sacrés dans une synagogue, une église chrétienne ou un temple bouddhiste (cette présentation se trouvait d'ailleurs faire écho à la conception de ce qu'on a désigné plus tard comme le "musée-temple"). Et, selon la nature des collections, par dessus leur habit de *muséalies*, les *vraies choses* se mêlaient alors à d'autres, substituts de toute nature, en revêtant l'habit d'*expôt* (*exhibit*). Cette mise en exposition a pour but principal de transmettre des connaissances par une médiation spécifique: l'*expographie muséale* (longtemps appelée, la "muséographie", plutôt exagérément puisque c'était prêter aux seuls musées le privilège de faire des expositions) (DESVALLÉES, 1996).

Lorsque j'ai commencé ma carrière dans les musées, au milieu des années 1950, c'était le règne des *objets de musées* classiques. Mais, pendant plus de vingt ans, j'ai eu la chance d'avoir pour maître Georges Henri Rivière, à la fois le créateur du musée national des Arts et traditions populaires et le premier directeur du Conseil international des musées (ICOM), de 1948 à 1965, un homme d'une exceptionnelle ouverture d'esprit, qui m'a permis de ne concevoir aucune barrière ni entre les disciplines, ni entre les collections entrées dans les musées et ce qui était resté chez l'habitant. Avec son successeur à la direction de l'ICOM, Hugues de Varine, il utilisera cette ouverture d'esprit pour concevoir un nouveau modèle, socialement intégré à un territoire: celui de l'*écomusée*. Par chance, après la disparition de Georges Henri Rivière, mes responsabilités administratives m'ont permis d'aider les écomusées à se développer en France. Ensuite j'ai senti la nécessité de poursuivre la réflexion qu'il avait engagée sur le langage muséologique, et particulièrement pour ce qui concerne l'exposition.

## LE CHOIX DE TERMES UNIVOQUES POUR DÉSIGNER UNE NOUVELLE DISCIPLINE

Le musée a mis des siècles à se définir comme discipline académique. Pendant longtemps la théorie du musée s'était limitée au classement des *items*. En cela elle faisait avancer les sciences et l'histoire de l'art, mais, jusqu'aux années 1960, il lui manquait un langage propre qui lui permette de faire comprendre ce qu'il avait à faire et à dire.

Depuis le XVIème, avec le Belge Samuel Quiccheberg (1529-1567), jusqu'à un XXème siècle bien avancé, avec par exemple le Français Salomon Reinach, en 1895<sup>3</sup>, ou le Britannique Richard Bach encore en 1924<sup>4</sup> encore le *New English Dictionary* d'Oxford, en 1908, ou bien on n'utilisait aucun terme particulier pour désigner cette nouvelle discipline, ou bien on hésitait sur le choix du terme qu'il fallait choisir, balançant entre *museographia* et *museologia* jusqu'en 1959 où, dans le cadre d'un stage organisé par l'UNESCO à Rio-de-Janeiro, Georges Henri Rivière, a précisé le sens à donner à chacun des deux termes, dans la logique des langues latines et de leurs traditions linguistiques: le suffixe *-logia* devant désigner les généralités, ou mieux la théorie du musée (*la muséologie*), alors que le suffixe *-graphia* était réservé aux pratiques muséales, à savoir surtout la conservation, le classement, la sécurité et l'exposition (*la muséographie*).

Une fois défini ce qu'est un musée, que la muséologie soit une science, puisqu'on en discute encore, ou une simple discipline académique, voire une technique, elle couvre l'étude de tout ce qui concerne le musée, dans ses différentes fonctions et dans son histoire, son évolution. Même si les anglophones ont continué à utiliser les termes de *museum study* et *museum practice*, le contenu des termes utilisés était désormais univoque et c'était dans la clarté que l'on pouvait développer les études. C'est pourquoi, alors que, en 1960, les ouvrages touchant peu ou

<sup>3</sup> Reinach (1897).

<sup>4</sup> Bach (1924).

prou à la muséologie pouvaient encore se compter sur les doigts des deux mains, des enseignements universitaires se sont créés, les publications se sont multipliées et, à la fin du XXème siècle, le nombre de livres consacrés spécialement à cette discipline n'a pas eu de mal à dépasser la cinquantaine.

## LA RÉINVENTION D'UN PATRIMOINE POUR L'HUMANITÉ TOUT ENTIÈRE

Pendant que se poursuivaient des réflexions et des publications académiques, la vie continuait dans l'univers des musées. En premier lieu, le concept de patrimoine se formalisait et se diffusait dans le monde entier (pour tout ce développement sur le patrimoine, voir: DESVALLÉES, 1995). Il était apparu sous la Révolution française, avant d'être repris à partir de 1930 dans le cadre de la Commission internationale de coopération intellectuelle (CICI), et plus tard, à partir de 1945, dans le cadre de l'UNESCO, organisme international qui a pris la suite de la CICI après la seconde guerre mondiale.

Le musée détient des trésors d'objets. Cependant, il ne recueille pas tout ce qui existe et il reste en dehors beaucoup de choses qui valent aussi d'être appréciées et conservées. C'est donc l'ensemble que l'on a désigné sous le terme de *patrimoine*. Potentiellement destiné à entrer dans le musée, ce dernier est, en quelque sorte, la réserve ou l'antichambre du musée. Selon le point de vue par lequel on l'aborde, le patrimoine est vu comme un dépassement ou une réduction de la muséalisation. Mais il revêt une autre qualité que lui emprunteront à leur tour les objets de musée.

C'est que sa propriété ne saurait rester seulement individuelle, comme peut l'être celle d'une collection privée ou publique, elle doit être collective; mais en même temps c'est une propriété collective qui reste juridiquement virtuelle, puisque l'appropriation ne peut que rester potentielle: elle reste en grande partie affective. Et non seulement elle est collective, mais elle est universelle, c'est-à-dire qu'elle couvre tous les possibles. Tout ce qui existe et peut se

transmettre. Le *Taj Mahal*, la *Joconde* de Léonard de Vinci ou la statue du *Christ Rédempteur* de Paul Landowski, à Rio-de-Janeiro, n'appartiennent pas seulement aux Indes, à la France ou aux habitants de la ville de Rio-de-Janeiro, ils appartiennent à tous les êtres humains. C'est une telle conception, faisant du patrimoine une propriété universelle, qui a pu conduire Hugues de Varine à suggérer que le patrimoine des membres d'une communauté peut appartenir à tous ses membres tout en restant chez celui qui en a la propriété juridique, sans avoir besoin d'être déplacé pour aller rejoindre ceux qui sont exposés ou qui sont hébergés dans les réserves d'un écomusée (VARINE, 1992, p. 459-462).

Il faut remonter aux positions prises dès la Révolution française, à la fin du XVIIIème siècle, si l'on veut comprendre ce phénomène d'appropriation collective du patrimoine. En même temps que l'on mettait les collections royales à la disposition de tous les citoyens français, on revendiquait pour le patrimoine une appropriation universelle. Essayant de séduire les émigrés, le député Puthod de Maisonrouge, membre de la Commission des Monuments, s'exclamait ainsi: "L'orgueil de voir un patrimoine de famille devenir un patrimoine national ferait ce que n'a pu faire le patriotisme" (PUTHOD DE MAISONROUGE, 1791, p. 2-17). Et, dans les instructions qu'ils ont publiées pour inventorier toutes les collections dont l'Etat venait de devenir propriétaire, le médecin, anatomiste et naturaliste, Vicq d'Azyr, et le bénédictin Dom Germain Poirier écrivaient: "*que chacun de vous se conduise comme s'il était vraiment responsable de ces trésors que la nation lui confie*" et ils assuraient encore, en désignant le peuple français: "*Ces maisons, ces palais, qu'il regarde encore avec les yeux de l'indignation, ne sont plus à ses ennemis; ils sont à lui.*" (VICQ D'AZYR; POIRIER, 1989, p.177, 236) Ou comme le proclama Victor Hugo, un tiers de siècle plus tard: "*Il y a deux choses dans un édifice, son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde*" (HUGO, 1832). Les qualités que Victor Hugo faisait attribuer aux monuments pouvaient l'être aussi aux objets.

En attendant qu'il commençât à en être de même pour le patrimoine naturel à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'idée était bien que le patrimoine culturel soit considéré comme le patrimoine de tous: c'est l'esprit dans lequel sera créé par l'UNESCO, en 1972, le label "patrimoine mondial". Un grand pas était fait quant à la conception d'un patrimoine pour tous, qui verra sa consécration dans le succès des "journées du patrimoine" instituées un peu partout, où se pressent des millions de visiteurs pour visiter des bâtiments, insignes ou pas, mais considérés comme des "biens patrimoniaux" de leur communauté locale, nationale ou même simplement humaine.

Mais cet universalisation de critères attachés à une certaine culture (occidentale) cache un danger sur lequel l'attention a été attirée par le dahoméen Stanislas K. Adotevi, dès 1971, à Grenoble, lors de la neuvième conférence générale de l'ICOM, (ADOTEVI, 1971). Mais l'alarme a été tirée encore plus fortement par les spécialistes du patrimoine naturel, lorsque, sous prétexte de propriété universelle, des multinationales ont commencé à déposséder les pays en voie de développement de leurs biens naturels (plantes médicinales de forêts vierges ou poissons des grands fonds). Quant au patrimoine culturel, la conservation n'en est pas gratuite. A défaut des pouvoirs publics ou associatifs pour sauvegarder le patrimoine, le relais doit nécessairement être pris par des financements privés. Or, ces derniers sont souvent tentés de privilégier la rentabilité (notamment par l'augmentation de la fréquentation) au détriment de l'éducation. Mais un autre danger guette le patrimoine dans son essence: le fait que la valeur marchande prenne le pas sur les valeurs culturelle et éducative.

## LE BESOIN D'UN RÔLE PLUS SOCIAL POUR LE MUSÉE

Mais, parallèlement, une nouvelle conception du musée apparaissait, qui s'inscrivait dans un mouvement de contestation du musée traditionnel,

considéré par beaucoup comme n'ayant pas d'objectifs suffisamment sociaux - ou qui étaient, en tout cas, insuffisamment préoccupés du public. Même si un certain nombre d'initiatives révolutionnaires, notamment de musées communautaires, étaient déjà apparues, notamment à Mexico, avec la *Casa del museo*, et à Washington, avec l'*Anacostia Neighborhood Museum*, le mouvement trouva son *credo* dans les résolutions rédigées au terme d'une réunion tenue à Santiago-du-Chili du 29 au 31 mai 1972 (RÉSOLUTIONS..., 1973).

Un rappel de quelques uns des changements revendiqués pour faire évoluer le musée traditionnel vers un musée que l'on souhaitait "intégral":

- Que "le patrimoine culturel" puisse "jouer un rôle social".
- Que le musée soit ouvert "aux disciplines qui n'entrent pas dans son domaine de compétence traditionnelle" (anthropologie, socio-économie, technologie).
- Que les musées rendent "leurs collections aussi accessibles que possible".
- Que les moyens d'expression du musée, dans ses expositions, s'adaptent "afin que s'établisse une meilleure communication entre l'objet et le visiteur"
- Qu'un seul groupe social ni une seule discipline ne peuvent résoudre les problèmes qui se posent aux sociétés modernes.
- Que les musées doivent s'adapter aux: "transformations sociales, économiques et culturelles qui se produisent dans le monde et, surtout, dans un grand nombre de régions en voie de développement".
- Que les musées soient intégrés "à la vie de la société" et jouent "un rôle décisif dans l'éducation" de cette société.

Ce à quoi il faut ajouter que les résolutions se plaçaient sous la bannière de la nouvelle définition du musée adoptée par l'ICOM et dont Hugues de Varine, qui participait lui-même à la réunion de Santiago, fut largement l'inspirateur: "Le musée est une institution au service de la société qui acquiert, communique et, notamment, expose, à des fins d'étude, de conservation, d'éducation et de culture, des témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme..."

Nous nous trouvons en face d'une nouvelle problématique: derrière le "service de la société", nous retrouvons les objectifs énoncés dans la déclaration de Santiago; et, derrière les "témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme", nous avons tout le patrimoine, avec son inscription dans le temps. Il faut bien avouer que cette définition était loin de répondre à l'esprit majoritaire qui régnait dans la profession, du moins à l'époque. Mais, d'un côté, elle aida à s'ouvrir, *nolens volens*, les responsables de musées traditionnels, d'un autre côté, elle ouvrit un champ relativement libre pour permettre à de nouvelles formes de musée de naître et de se développer.

Cette réunion et les résolutions qu'elle a publiées ont fait naître un certain nombre de nouveautés. Beaucoup étaient déjà dans l'air, mais leur "institutionnalisation", en quelque sorte, dans les publications de l'ICOM, autorisa ceux qui voulaient remuer l'institution à s'appuyer sur des références presque officielles. En France les écomusées se multiplièrent, prenant souvent celui du Creusot comme modèle, et parfois entretenant une confusion avec le modèle des musées de plein air. Ceux des professionnels qui souhaitaient des changements rencontraient nécessairement les obstacles que leur opposaient ceux qui voulaient que rien ne change. Mes fonctions dans l'administration centrale des musées de France m'aiderent à appuyer les rénovateurs, au point que, en février 1981, le Ministre de la Culture Jean-Philippe Lecat, signa un texte donnant un cadre officiel aux écomusées. Puis, en août 1982, quelques amis brandirent le drapeau d'une "nouvelle muséologie" en créant une

association de droit français: "Muséologie nouvelle et expérimentation sociale" (la MNES)<sup>5</sup>. Réunis à Québec et à Montréal, en 1984, des muséologues de l'ancien et du nouveau monde s'inspiraient des buts de cette association pour rédiger une nouvelle charte, la *Déclaration du Québec*, puis à Lisbonne, en 1985, créèrent un "mouvement international pour une nouvelle muséologie" (le MINOM). À partir de là, le changement fut stimulé un peu partout. La muséologie participative, les écomusées et autres musées communautaires se développèrent lorsqu'ils existaient déjà (au Québec, au Portugal, en Espagne) et commencèrent à poindre sur tous les continents (en Norvège, au Brésil, aux Indes). Il faut d'ailleurs remarquer que l'on créa davantage d'écomusées dans les pays latins que dans les pays anglo-saxons et que la nouvelle muséologie connut un plus grand développement, et plus profond, dans les pays qui disposaient d'un moindre nombre de musées traditionnels que sur le vieux continent, comme la France, où leur institutionnalisation semble les avoir sclérosés. Il n'y a pas à s'étonner de cette différence, qui provient de l'ancienneté des musées et de leur tropisme envers les collections d'objets, alors que, "dans les écomusées, avant les collections, il y a l'homme".<sup>6</sup>

C'est pendant la même période que se développait le comité international pour la muséologie de l'ICOM (ICOFOM). Aussi étonnant que cela puisse paraître, alors que je me trouvais être secrétaire, puis vice-président du comité, je n'ai pas souvenir du moindre heurt. Je trouve deux explications à cette absence de remous. Tout d'abord, ce comité était jeune – jeune parce sa création était récente (1977), que ses premiers membres, assez âgés, avaient vite laissé la place à une nouvelle génération, qui plus est

<sup>5</sup> Pour un raccourci de l'histoire de la Nouvelle muséologie, se reporter aux deux présentations des volumes de *Vagues* (DESVALLÉES, 1992; 1994).

<sup>6</sup> Sentence prononcée textuellement, vers 1983, par Guy Brun, fondateur de l'Écomusée de la Margeride (Cantal), en France, devant le comité national, chargé d'approuver (ou de refuser) les acquisitions de tous les musées contrôlés par la Direction des Musées de France.

majoritairement latino-américains, dont la vision culturelle ne se confondait pas avec celle de l'Occident européen. Ensuite, le Président, Vinosó Sofka a pris l'initiative de retenir comme thème de réflexion pour la réunion qui se tint à Buenos-Aires, en 1986, celui de "muséologie et identité" et d'y inviter des responsables d'écomusée. Les membres du comité qui cherchaient à développer une muséologie, alors encore dans les limbes, ne pouvaient que s'intéresser aux idées des néo-muséologues. Si bien que, non seulement, il n'y eut pas de hiatus dans les échanges, mais une certaine assimilation des concepts se fit respectivement, tout naturellement.

## LE PATRIMOINE ET L'OBJET DE MUSÉE

Je voudrais aussi relever deux points des Résolutions de Santiago qui étaient nouveaux par rapport aux définitions antérieures du musée. Tout d'abord le fait que, sans le nommer formellement, on y parle du patrimoine avant d'y parler de l'objet. C'est qu'on agit en parlant de ce que connaît la population (et non le visiteur). *Le patrimoine*, et d'abord *son patrimoine*. Celui qu'il connaît le mieux. Celui qu'il connaît parce que c'est le sien. Celui parmi lequel il vit tous les jours. S'il a un contact facile avec l'objet, c'est qu'il connaît bien ce patrimoine, dont il repère, et éventuellement extrait, les "témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme". C'est pourquoi, s'il ne se déplace pas dans *son* musée, dans *son écomusée*, mais se trouve dans un musée traditionnel où il est devenu un visiteur *lambda*, il ne doit pas rencontrer d'obstacle à son contact avec l'objet, mais se voir offrir une bonne "communication avec l'objet". Il s'agissait là d'un progrès essentiel dans le rapport que le musée doit avoir avec son public: apprendre à regarder ce qu'on ne connaît pas en sachant déjà regarder ce que l'on connaît bien – et savoir l'expliquer. Je ne voudrais pas prétendre que l'écomusée serait l'antichambre du musée, sa salle de répétition. L'écomusée a beaucoup d'autres qualités. Mais il est bien évident que lorsqu'une population particulière prend conscience

du patrimoine du territoire sur lequel elle vit, cette "révélation", qui est portée par un rapport affectif à ce patrimoine, est une étape déterminante dans la prise de conscience du rapport que quiconque peut avoir avec les objets lorsqu'il visite une exposition dans un établissement muséal traditionnel. Encore faut-il que l'expographie soit efficace et qu'un minimum d'explications soit donné "afin que s'établisse une meilleure communication entre l'objet et le visiteur", conformément à ce que réclamait l'une des résolutions de Santiago, en mai 1972.

## LES TROIS ÉLÉMENTS DISTINCTIFS

Pour comprendre le paradigme du patrimoine universel nous pouvons reprendre le schéma qu'Hugues de Varine a proposé pour expliquer la différence entre l'écomusée et le musée classique (VARINE, 1979): le *musée* possède des *collections* qui sont abritées dans un *bâtiment* spécifique afin d'être communiquées à un *public*, alors que l'écomusée possède un *patrimoine* qui est réparti sur un *territoire* et appartient à des *habitants*. Hugues de Varine présentant son schéma sous la forme de deux triangles équilatéraux. Chacun des trois côtés de chaque triangle étant, par définition, égal aux autres: on peut donc commencer la lecture du triangle par n'importe lequel des côtés.

Puisque c'est à nous de choisir, prenons donc, pour commencer, le couple *collection / patrimoine* qui forme une des caractéristiques, sinon la principale, de ce que l'on désigne traditionnellement, de nos jours, sous le terme de musée. S'agissant de collection, nous savons que cette dernière a pu naître spontanément d'un désir d'accumuler tout d'abord des objets rares et précieux (objets de cultes religieux et trésors de guerre). Puis on a collectionné des séries - des variétés morphologiques - à savoir des choses très semblables dans leur forme, mais présentant de petites différences - ou, au contraire, présentant des similitudes dans leur fonction, mais étant très dissemblables dans leur forme. Et cela était vrai aussi bien pour des êtres vivants que pour des objets

inanimés. Puis on s'est intéressé à collectionner des *témoins* de diverses époques, exprimant différemment des *phénomènes de société* semblables. Et ainsi de suite... C'est à partir de ces témoins, que se créèrent des collections considérées comme un patrimoine communautaire. Mais comme on se trouve dans un système de fonctionnement politique justement "communautaire", on considère que ce qui est commun appartient à tous, et surtout ce qui se réfère au passé.

Et qui donc œuvra particulièrement pour signaler ce patrimoine (on dirait: le "flécher") si ce n'est la population concernée par ce patrimoine qu'elle reconnaît sur le territoire où elle habite? Il n'est donc pas besoin de bâtiment à cette population puisque son patrimoine est partout. Il n'est pas non plus besoin de public, puisqu'elle est elle-même le public. C'est d'ailleurs ce qui fait une des faiblesses du modèle: comme il est à la fois le producteur et le consommateur de ce qu'il regarde et de qu'il montre, il ne lui est pas indispensable d'expliquer ce qu'il montre. Mais cet avantage est un inconvénient lorsqu'il se trouve obligé de le montrer (et de se montrer) à un public extérieur – lorsque, à l'occasion d'une exposition, il revêt le costume d'un musée traditionnel. Il lui faut alors disposer d'un appareil signalétique comme n'importe quel autre musée, et ce n'est pas facile; il lui faut s'exprimer avec la même absence de subjectivité, la même clarté, le même niveau scientifique.

Une muséologie extensive - Parallèlement, à la même époque, c'est-à-dire à celle où l'Europe de l'Est était sous la tutelle soviétique, en Tchécoslovaquie, et particulièrement à Brno, dans le cadre des départements de muséologie de l'Université Purkinje et du Musée Morave, dans le sillage des muséologues Jiri Neustupny, Joseph Benes et de l'anthropologue Jan Jelinek, et sans qu'il y ait d'autre lien que chronologique avec le concept d'écomusée, le muséologue Zbyněk Stránský, développait une nouvelle théorie, aussi extensive que la pratique de l'écomusée. Pour Stránský, la muséologie est "une discipline scientifique indépendante, spécifique,

dont l'objet d'étude est *une attitude spécifique de l'Homme à la réalité*" (STRÁNSKÝ, 1980, p.39, nous traduisons; 1995). Le musée ne préexiste donc pas à la muséologie, qui en est l'étude, c'est au contraire le musée qui est l'émanation de la muséologie: "Le musée est une institution qui applique et réalise le rapport spécifique homme-réalité" (GREGOROVA, 1980, p.20-21).

**Retour sur la terminologie** - Cependant, pour avancer dans la nouvelle discipline, il fallait de nouveaux concepts et un nouveau vocabulaire. C'est en approchant des années 1970 que Stránský avait rajeuni le terme de *musealium* (pl. *musealia*), en français *muséalie*, pour désigner tout *objet* qui est séparé de son milieu pour être conservé dans un musée – l'objet de musée. Il fallait d'abord définir (et désigner, nommer) ce qui caractérisait les éléments dont s'occupe le musée. Principalement l'*objet*, mais aussi ce qui peut le remplacer, à l'identique ou sous d'autres formes, et le cadre dans lequel il s'inscrivait, ainsi que la (ou les) signification(s) qu'il pouvait recevoir selon le regard qui lui était porté. Les muséologues s'y appliquèrent, sans même se consulter.

Rivière avait classé les éléments selon leur morphologie<sup>7</sup>. Nous pouvons désormais les classer selon leur nature et leur fonction muséale. Mais il y a nature et nature. Il y a la nature physique de l'objet selon sa composition et sa morphologie. Et il y a sa nature muséale, en fonction des informations qu'il peut porter et de leur degré de véracité.

**Expôt** –Pour commencer, sans doute fallait-il distinguer cet *objet de musée*, cette *muséalie* que l'on exposait de celle qui restait dans les réserves et, plus précisément, donner un nom générique à tout *objet de musée* que l'on exposait, quelle qu'en fût la matière, la forme et surtout la nature, et ne se limitant pas au simple objet à trois dimensions tel que conçu dans le langage courant. Les anglophones

<sup>7</sup> Voir son tableau dans: Rivière (1989, p.178). Notons que, pour cette typologie, Rivière utilise le terme de *documents muséaux*.

utilisant de plus en plus le terme d'*exhibit* (même s'ils l'appliquaient à plusieurs usages), l'auteur de ces lignes proposa de le traduire en français par *expôt* (DESVALLÉES, 1975). Mais il fallait bien distinguer les expôts selon leur degré d'authenticité, selon que c'étaient des originaux sortant d'un milieu réel ou des copies, en un mot: selon qu'ils étaient de vrais objets, de *vraies choses* ou des *substituts*. Ce fut le muséologue canadien Duncan Fitzgerald Cameron qui avança, en anglais, l'expression *real thing* (CAMERON, 1968), que j'ai proposé, après avoir échangé avec lui, de traduire en français par *vraie chose*, plutôt que par *chose réelle* qu'avait proposé Rivière.

Nous avons les *vraies choses* et les autres qui sont plutôt des *documents d'appoint* (fac-similés, images, photographies, langage emprunté à d'autres disciplines) et qui prennent la qualification de *substituts* lorsqu'on les expose à côté de *vraies choses*. Mais nous devons distinguer les *vraies choses* selon leur nature physique: les plus connues sont les *objets à trois dimensions*, naturels ou créés par l'homme (*naturalia* ou *artefacts* et *œuvres d'art*). Duncan Cameron a considéré également comme de *vraies choses* des phénomènes sociaux (*sociofacts*) ou mentaux (*mentefacts*), ainsi que des phénomènes chimiques et physiques - par exemple le mouvement d'une machine, qui est aussi une *vraie chose*, est un *kinétifact* (CAMERON, 1968); de même lorsqu'une plaquette supporte des bactéries agrandies au microscope et projetées sur un écran, ce n'est pas seulement chaque bactérie, en tant que *naturalia*, mais l'ensemble qui est une *vraie chose* (et un *expôt*) et pourra être désigné comme un *biofact*.

Les muséologues croates Ivo Maroević et Tomislav Šola vont même jusqu'à faire un sort particulier à l'objet, dans la mesure où les nombreuses informations qu'il porte lui-même ont permis d'en faire un *objet de patrimoine*. Et, depuis que l'UNESCO a souhaité en faire une catégorie à part, les dernières catégories proposées par Cameron tendent à être classées dans le *patrimoine immatériel*.

**Objet-témoin** - Si l'on a commencé à faire des collections, c'est parce que l'on considérait que les objets témoignent, quelle que soit leur morphologie – pour leur valeur esthétique, commémorative, symbolique, sociale, scientifique, technologique, chimique, mécanique, biologique, heuristique, pédagogique, etc. Ce sont toutes ces valeurs que l'on est en mesure d'attribuer aux objets et qu'on leur attribue pour peu que quelques traces subsistent de l'une ou l'autre de ces valeurs. Le concept d'*objet-témoin* a été particulièrement développé dans leurs expositions par deux ethnologues, Georges Henri Rivière et Jean Gabus, alors directeur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Rivière, qui avait systématiquement mis en pratique ce concept dans la Galerie culturelle de son musée national des Arts et traditions populaires, a même mis en avant la possibilité pour l'objet de musée de devenir un *objet-symbole* – à savoir un objet qui, à lui tout seul, possède un grand nombre de significations résumant les caractères de toute une époque, ou de toute une communauté. Mais l'expérience a voulu que cet objet-symbole ne fût pas déchiffirable par le visiteur s'il ne possédait lui-même toutes les connaissances lui donnant les clés du symbolisme, comme le sont, par exemple les habitants d'un musée communautaire.

Tout récemment, le 30 août 2014, à propos du crâne d'un ancien résistant kanak que le Musée national d'Histoire naturelle, à Paris, devait restituer à ses descendants, en Nouvelle-Calédonie, le quotidien *Le Monde* titrait un article: "Le crâne d'Atai: une relique, pas un objet d'étude". Ce titre signifiait que le crâne en question devait être appréhendé (regardé et ressenti) non comme un objet anatomique sur lequel pourront être faits des prélèvements, des mesures et des comparaisons avec d'autres crânes de la même ethnie ou d'ethnies différentes, mais qu'il servirait de souvenir symbolique (d'*objet-symbole*) pouvant écrire l'histoire du peuple kanak. J'allais écrire: "qu'il servirait seulement" car, dans l'esprit du journaliste, une hiérarchie était établie qui plaçait l'approche affective au dessous du travail scientifique.

Cet exemple nous aide à comprendre comment une société, et plus précisément une communauté, peut faire évoluer sa vision du patrimoine à partir d'un même objet en passant de l'attachement affectif qu'elle peut d'abord concevoir pour un objet qui a marqué un moment de son histoire et est entré dans la catégorie des objets commémoratifs, avant d'aboutir à une approche beaucoup plus scientifique, de science humaine et sociale comme l'histoire ou la sociologie, puis de sciences de la nature et de l'anthropologie physique.

**Objet-signifiant** – À vrai dire, comme l'*objet-symbole*, l'*objet-témoin*, est difficile à définir d'un point de vue scientifique. Car si l'objet *témoigne* il faut s'interroger sur la nature du témoignage et se demander ce qu'il nous dit. La nature du témoignage peut être très différente selon qu'il se manifeste par ses caractères physiques ou selon qu'il exprime des sentiments. Les analyses et interprétations scientifiques de ses caractéristiques physiques, dont le but est la précision, nous font connaître les conditions de sa création, sa constitution, son histoire – tout ce contexte culturel qui est indispensable pour tirer un minimum de profit en regardant un artefact. Davantage: si l'on ne connaît pas la fonction d'un artefact, il ne sera qu'un morceau de pierre, ou de métal, ou de bois. Et même avec une forme précise, il ne suffit pas de connaître son nom. À un couteau, par exemple, peuvent être attachées de multiples fonctions; il est donc important de connaître quelle fonction particulière était dévolue à celui que nous recueillons ou qui nous est présenté.

*Scientifique, culturel, affectif*: tels sont les qualités qui peut revêtir la *vraie chose*, devenue *muséalie*, puis devenue *expôt*. Une même *vraie chose* peut recevoir plusieurs regards différents. Un objet mémoriel provoque souvent d'emblée une réaction affective, mais cette réaction est multipliée dès lors que l'on prend connaissance du détail des faits historiques qui y sont attachés: histoire de la (ou des) personnes concernée(s), événements qui en ont fait un objet de mémoire, comme le souvenir d'un soldat tué à la guerre, etc. Enfin, comme n'importe quelle autre muséalie, cet objet mémoriel peut aussi

recevoir une analyse scientifique, laquelle peut être communiquée au visiteur avec l'objet lui-même. Mais on peut aussi, selon le parti retenu pour une exposition donnée, ne communiquer qu'un seul point de vue sur les trois, ou bien culturel, ou bien affectif, ou bien scientifique.

Cependant, une fois définis la *muséalie*, la *vraie chose* et l'*expôt*, il fallait aussi définir leur usage, à savoir le sens que peut prendre l'expôt dans sa fonction muséale. Il est deux manières de considérer les objets selon qu'ils sont restés dans leur milieu ou qu'ils en ont été extraits.

Il se trouve que le concept de l'*objet-signifiant* a donné naissance à deux concepts opposés et que deux écoles se firent alors jour. D'une part, Krzysztof Pomian étendit à toute muséalie la possibilité de lui attribuer la fonction de "porteur de signes" (*sémiophore*) en proposant de chercher le sens de l'objet de musée en lui-même (POMIAN, 1989) et, en poussant dans le même sens, Friedrich Waidacher proposa la dénomination de "porteur de sens" (*nouophore*) (WAIDACHER, 2005). En cela nos deux muséologues restaient plus proches des préoccupations des historiens d'art, puisqu'ils isolaient l'expôt en tant qu'œuvre d'art, et se distinguaient d'un autre mouvement, dont Jacques Hainard, le successeur de Gabus à la direction du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, a résumé la ligne dans cette phrase: "L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que dans un contexte" (HAINARD, 1984). Sous-entendu par Hainard (et son successeur J.M. Gonseth): l'objet peut être situé en différents contextes et il dit des choses différentes selon les expôts qui l'accompagnent. Jacques Hainard rejoignait ainsi, au moins partiellement, la position de Rivière - avec cette nuance que, pour ce dernier, le contexte était surtout matériel, alors que, pour Hainard, il était plus intellectuel. Il faut d'ailleurs remarquer que Rivière avait une position double, sinon ambiguë, puisque, à la fois il assurait faire témoigner l'objet isolé et, parallèlement, il prétendait préférable de l'exposer avec son contexte – sous-entendant que, par lui-même, l'objet ne

pouvait s'exprimer s'il ne se trouvait expliqué par ce contexte (c'est ce qu'il fit lorsqu'il installa des *unités écologiques* dans la Galerie culturelle de son musée des Arts et traditions populaires, à Paris, et surtout, lorsqu'il défendait la présence de *musées de plein air* au sein des écomusées.

**Le contexte** - Cependant, cette seconde hypothèse se refuse à reconnaître les traces lorsqu'elles ne sont pas physiques et assure que l'on ne peut rien savoir si l'objet n'a pas transporté avec lui-même le milieu d'où il a été extrait (d'où les *unités écologiques* de Rivière ou les *scènes de rue* américaines) – ou du moins des documents décrivant le milieu et permettant de comprendre ce qu'était ce *contexte*. Ces informations n'ont souvent que peu de rapports avec ce qui est recherché dans l'objet par son regardeur, et encore moins avec ce qui est ressenti de l'objet. Ce qui est ressenti est l'affectif, ce qui frappe dès que l'on aperçoit l'objet. C'est aussi ce que provoque l'œuvre d'art et que Walter Benjamin a appelé l'*aura*, si l'on communique avec elle sans chercher à en savoir plus, et qui permet de transformer le document en objet de musée.

Cette différence de point de vue est très importante pour la constitution des musées communautaires comme les écomusées: ayant souvent commencé par accumuler de petites collections d'objets similaires reflétant les activités de cette communauté, ces établissements doivent non pas tellement les développer en les transformant en objets patrimoniaux pour les étudier en leur donnant un sens qui ne soit pas seulement affectif, mais ils doivent "révéler" le patrimoine sans le retirer de son milieu de vie - sans "l'arracher à son contexte", contrairement à ce que font les musées traditionnels.

Le regard porté sur l'objet a beaucoup évolué depuis les origines du musée. Nous savons que ce dernier est né de collections particulières et de collections publiques et que c'est du musée qu'est née l'histoire de l'art, à partir du moment où l'œuvre a été sortie de son contexte et isolée dans le musée. C'est ainsi que le voyait un historien d'art, comme, par exemple, l'Allemand Johann Joachim Winckelmann (1717-

1768). Mais, à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, pendant la Révolution française, deux théories se sont affrontées (en même temps qu'elles s'opposaient toutes deux à la tradition muséale d'alors) en la personne de Quatremère de Quincy, pour lequel l'objet doit rester dans son contexte d'origine (QUATREMERE DE QUINCY, 1818, 1989a, 1989b), et d'Alexandre Lenoir, pour lequel l'objet doit être détaché de son contexte pour devenir objet de musée, même s'il doit être ensuite remis en contexte dans l'espace où il est exposé, en l'espèce le Musée des Monuments français (LENOIR<sup>8</sup>, 1989).

Ce terme *contexte* est très utilisé. Il peut s'appliquer à l'environnement, naturel ou culturel, dans lequel est collecté l'objet, comme il peut s'appliquer à l'environnement dans lequel est exposé l'objet de musée. Et, concernant l'objet, le terme peut s'appliquer à l'environnement réel de l'objet de musée qui resté sur place (dans le cas de l'écomusée, par exemple) ou à l'environnement, restitué dans une galerie d'exposition (comme les unités écologiques de G.-H. Rivière) ou reconstitué (comme dans les dioramas de nombreux muséums d'histoire naturelle), mais le même terme peut désigner tout simplement le cadre plastique construit par le metteur en espace de l'exposition.

Les substituts sont de différentes natures selon ce qu'ils remplacent et selon la technique utilisée pour les créer. Mais la frontière est étroite (et parfois ambiguë) entre la *vraie chose* et le *substitut*: l'outil pédagogique qu'était la maquette fabriquée au XVIII<sup>ème</sup> siècle pour expliquer à l'enfant qu'était encore le futur roi Louis-Philippe comment fonctionnait un atelier au même siècle est devenue non seulement un objet de musée mais aussi une vraie chose, que l'on expose avec le même intérêt qu'une *œuvre d'art*. Il en est de même pour les gravures et les photographies, lesquelles, de *documents* destinés à informer sur les *vraies choses*

<sup>8</sup> Plus que les livrets d'Alexandre Lenoir, ce sont les peintures, les dessins et les gravures des «installations» du Musée des Monuments français qui montrent la remise en contexte des sculptures exposées.

peuvent aisément passer au statut d'*œuvres d'art*, c'est à dire de *vraie chose*. Ce terme de *document*, autrefois très utilisé, est donc aussi polyvalent que celui de *contexte* et peut s'appliquer à tout support de ce qui porte du *sens*. Il ne signifie rien de plus que le terme d'*objet*, sauf qu'il tend à ne qualifier que les supports à deux dimensions, comme les dessins, les gravures ou les photographies, mais également les livres conservés et consultés dans les bibliothèques et les textes manuscrits dans les locaux d'Archives. Toutefois une *muséologie* n'est pas seulement un *document* donnant de l'information, elle est un objet *sensible*: "lors que les sciences de l'information opèrent à un niveau gnoséologique, l'approche muséologique est ontologique?" (STRANSKY, 1994, p. 49, nous traduisons).

## EXPOSER POUR UN PUBLIC

Nous avons vu que, dans le modèle du musée communautaire, le public et la population se confondent. Ou plutôt, les habitants révèlent leur patrimoine d'abord pour eux-mêmes, avant de le montrer éventuellement à un public extérieur au territoire sur lequel est implanté l'écomusée. Cependant, pour les musées traditionnels, les expositions ont bien un public et, à partir du moment où le musée s'est donné comme mission d'éduquer ce public, il a bien fallu non seulement faire en sorte que les expositions lui soient compréhensibles, mais aussi étudier la façon dont le sens peut en être perçu.

Il a fallu cependant attendre le XX<sup>ème</sup> siècle pour que l'on commençât à s'intéresser sérieusement au *public* du musée et surtout à la façon dont étaient perçues les expositions. Ce sont les muséologues des États-Unis qui furent les premiers à entreprendre les études de public, après la seconde guerre mondiale. C'est alors que se développèrent des services d'*action pédagogique*, en direction des enfants, puis d'*action culturelle*, en direction du "tout-public". Ensuite, par l'approfondissement des techniques d'explication mais surtout la volonté d'expliquer ce qu'on montrait, on se mit à parler plutôt de *médiation*.

Mais, avant de faire l'étude de ce que peut voir et comprendre le public, il est bon de se demander si ce public a pu voir et comprendre ce qu'on lui a montré. Ce n'est pas toujours le cas et, en premier lieu, il lui faut le confort visuel. Que le regard soit porté vers ce qu'on veut lui faire voir et non ailleurs: telle est la première condition d'une visite fructueuse.

L'*expographie* a évolué, surtout quant au point de vue selon lequel les expôts sont regardés. Ce fut l'une des principales préoccupations du 20<sup>ème</sup> siècle que de multiplier les expérimentations afin de rendre l'exposition la plus efficace, en remplaçant d'abord les cimaises rouges foncé qui avaient dominé depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle, par du blanc plus ou moins cassé (à partir des années 1920), puis par du noir, mettant mieux en valeur les expôts (à partir des années 1960). Après quoi, la révolution technologique aidant, les scénographes délaissèrent souvent la question des couleurs d'ambiance, pourtant primordiales, en puisant dans les nouvelles technologies qui leur étaient offerts pour faciliter la visite. Mais les réalisations ne sont pas toujours au niveau de ce que la théorie a démontré: à vouloir ajouter trop de fioritures, on tend à oublier l'essentiel.

Les cinq fonctions muséales définies par le muséologue américain Joseph Veach Noble (*collecte, conservation, étude, interprétation et exposition*) ont été, le plus souvent, ramenées à trois (P.R.E.) par la Reinwardt Akademie d'Amsterdam: *préservation, recherche et éducation* – traduits, en langage moins académique (ou plus proche des moyens plus modernes de communication) par *conservation, étude et médiation*. Mais le choix des termes n'est pas innocent, lorsque ceux d'*interprétation* et de *recherche* ont été fondus dans celui d'*étude*, et lorsque ceux d'*éducation* et même d'*exposition* se voient remplacés par *médiation* et même par *communication*. Derrière Marshall McLuhan, ne sent-on pas le glissement progressif de l'intérêt pour le message à l'intérêt pour le médium? C'est pourquoi c'est aux moyens d'exposer et d'éduquer que la muséologie doit continuer à prêter le plus d'attention.

\* \* \*

Il est difficile d'imaginer que les bouleversements connus par les *médias* et les *nouvelles techniques de l'information* depuis un quart de siècle n'apporteront pas de changements radicaux dans la manière d'approcher les questions patrimoniales et muséales. Outre la modernisation des méthodes de communication et de relations publiques, communes à tous les secteurs; outre l'usage des technologies les plus avancées pour l'analyse et la restauration des œuvres d'art, les premières applications ont consisté à simplifier les méthodes de description et d'inventaire des collections ainsi que leur documentation.

Cependant la recherche est à poursuivre en notre civilisation de l'image. Notamment dans ses rapports avec l'affiche et avec le cinéma. Mais aussi avec ce que les nouvelles technologies permettent de créer comme substituts des objets de musée: moulages en plâtre, certes, en résine, en plastique ou en tout autre matériau; photographies en noir, en couleur, en deux dimensions ou en relief; hologrammes; et, depuis quelques décennies, écrasant toutes les autres techniques, la numérisation des originaux, simple ou en relief, permettant des reproductions à l'infini jusqu'à y compris des copies 3D absolument identiques, au même format, agrandies ou réduites. Mais pour l'instant la forme qui nous intéresse le plus est celle des mises en réseau d'images des objets de musée, leur regroupement par matières, par formes, par lieux ou par thèmes, ainsi que leur transmission à tous les vents - en créant éventuellement une cyberexposition qui peut faire gratuitement le tour du monde. Ajoutons-y les images de synthèse qui permettent de reconstituer non seulement des objets incomplets, mais des sites archéologiques.

A présent, nous considérons comme positif d'épargner la vie des vraies choses en faisant visiter des musées sur CD-Rom, sans avoir à faire (ou à leur faire faire) de nombreux voyages, et en montant des expositions visibles sur Internet, avec tous les liens possibles que l'on ne pouvait même pas imaginer. Cette innovation qui était apparue comme un problème n'en était finalement pas une puisqu'on a

pu en retirer plus d'avantages que d'inconvénients. Néanmoins, ces nouveaux moyens de création, de reproduction et de communication, provoquant une véritable révolution culturelle, va nécessiter un nouveau travail d'analyse.

En effet, les risques ne sont pas négligeables de voir ce point de vue dévier d'un but éducatif, vers un but commercial. Entre les deux se situe la vulgarisation, mais la nuance peut être très étroite entre les deux. Lorsque, par exemple, les premiers aménagements du musée du Louvre, en 1792, hésitaient entre une exposition thématique et une exposition chronologique, il ne fait pas de doute que l'exposition thématique, regroupant les bouquets de fleurs ou les scènes de chasse avait un objectif plus esthétique qu'éducatif. Pour désigner ce modèle, on pouvait parler de simple délectation. C'est pourquoi cette approche a été très vite remplacée par des choix plus enrichissants pour les visiteurs, avec une répartition à la fois géographique et historique. Par contre, lorsqu'on passe d'une expographie très riche en explications (parfois trop riche), qui a été l'étape suivante, à une exposition promenade, où les expôts sont présentés plutôt comme des objets décoratifs parmi lesquels on se promène, il est bien certain que l'on est moins dans un musée, que dans une galerie-promenade, voire dans la galerie marchande. Trop de musées, et non des moindres, ne sont-ils pas en train de tomber dans un excès où ils oublient leur mission première?

Nous ne pouvons oublier qu'il n'y a pas de muséologie sans musée, quel que soit le sens de l'antériorité de l'un par rapport à l'autre. Or, il se trouve qu'en cette même période deux modèles de musée se trouvent en concurrence: d'un côté les musées dits "communautaires", qui ont du patrimoine une vision universelle et qui ont comme objectif de sensibiliser la population à ce patrimoine. Le second modèle est celui qui consiste à privilégier le consommateur aux dépens de l'utilisateur. Avec ce modèle, qui a pris sa source dans le cadre du néolibéralisme anglo-saxon et avec la mondialisation économique, l'important pour le

musée est de “faire du nombre” afin d’accroître les profits, en oubliant que sa mission est d’abord de faire acquérir des connaissances et de développer l’esprit critique. L’acquisition des objets de musée et la préservation du patrimoine coûtent certes cher; mais il ne faut pas quitter un juste équilibre. Il faut d’ailleurs noter que ce modèle corrompu a tiré profit des avancées effectuées par son concurrent à visées sociales lorsque ce dernier cherchait à augmenter le nombre des usagers pouvant profiter du musée afin justement de s’enrichir de nouvelles connaissances.

## RÉFÉRENCES

ADOTEVI, S.S.K. Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. In: CONFÉRENCE GÉNÉRALE DE L’ICOM, 9., 1971, Grenoble. *Actes ...* Grenoble: ICOM, 1971. p.19-30. Repris dans: *Négritude et négrologues*. 10/18. 1972. p. 283-304. Inédit. Et dans DESVALLÉES, André (Dir.). *Vagues*. Macon: Ed. W: MNES, 1992. v. 1. p.119-138.

CAMERON, D.F. A view point: the museum as a communications system and implications for museum education. *Curator*, v. 11, n. 1, p. 33-40, 1968. Trad. Française par René Rivard dans *Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux*. In: DESVALLÉES, A. (Dir.). *Vagues*. Macon: Ed. W: MNES, 1992. v. 1. p. 259-270.

CAMILLO, G. Le Théâtre de la mémoire [1544]. Trad. et annotation: E. Cantavenera e B.Schefer. B. Paris: Editions Allia, 2001. Disponible em: <[http://www.editions-allia.com/files/pdf\\_326\\_file.pdf](http://www.editions-allia.com/files/pdf_326_file.pdf)>. Acesso em: 8 ago. 2014.

DELOCHE, B. Objet [de musée] ou muséologie. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: A. Colin, 2011. p. 385-419.

DELOCHE, B.; LENIAUD, J. *La culture des Sans-culotte*. Paris: Les Editions de Paris; Montpellier: Les Presses du Languedoc. 1989. 448 p. DESVALLÉES, A. *Musée National des Arts et traditions populaires: une expérience muséologique*. Paris: Éditions de Musées Nationaux, 1975.

DESVALLÉES, A. Émergence et cheminements du mot patrimoine. *Musées et collections publiques de France*, n. 208, p.6-29, 1995.

\_\_\_\_\_. L’expression muséographique: introduction. ACTES des premières rencontres européennes des musées d’ethnographies, Paris, 22-24 février, 1993. Paris: École du Louvre, 1996. p.173-176.

\_\_\_\_\_. (Dir.). *Vagues*. Macon: Ed. W: MNES, 1992. v. 1

\_\_\_\_\_. (Dir.). *Vagues*. Ed. W: MNES, 1994. v. 2.

\_\_\_\_\_.; MAIRESSE, F. (Dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: A. Colin, 2011.

GREGOROVA, A. La muséologie, science ou seulement travail pratique du musée? *DoTraM: Documents de Travail sur la Muséologie*, Stockholm, n. 1, p. 20-21, 1980. Disponible em : <[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icoform/pdf/DoTraM\\_MuWoP%20\(1980\)%20Fre.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icoform/pdf/DoTraM_MuWoP%20(1980)%20Fre.pdf)>. Acesso em: 8 ago. 2014.

HAINARD, J. «Objets prétextes, objets manipulés», J. Hainard et R. Kaehr, dir., Musée d’ethnographie, Neuchâtel, 1984. Repris in: DESVALLÉES, A. (Dir.). *Vagues*. Macon: Ed. W: MNES, 1994. v. 2. p.393-404

- HUGO, V. Guerre aux démolisseurs!. *La Revue des Deux Mondes*, 13 mars 1832. Repris dans: \_\_\_\_\_. *Littérature et philosophies mêlées*. 1834. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/9644/pg9644.html>>. Acesso em: 8 ago. 2014.
- LENOIR, A. Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français (1793). DELOCHE, B.; LENIAUD, J. *La culture des Sans-culotte*. Paris: Les Editions de Paris; Montpellier: Les Presses du Languedoc. 1989. p. 397-404.
- MAIRESSE, F. et al. (Dir.) *RTBF 50 ans: l'extraordinaire jardin de la mémoire*. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont, 2004. *A new English dictionary on historical principals*. Oxford: Clarendon Press, 1908. Vol. XI, p. 781.
- POMIAN, K. Histoire culturelle, histoire des sémiophores. In: ROUX, J.-P.; SIRINELLI, J. Fr. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Seuil, 1989. p. 73-100. (*L'Univers historique*).
- PUTHOD DE MAISONROUGE, F. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*. Paris: Impr. de L. Potier de Lille, 1791. p. 2-17.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art: ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent*. Paris: L'Imprimerie de Chapelet, 1815. Paris: Fayard, 1989a. Disponível em: <<https://archive.org/details/considerationsm00quat>>. Acesso em: 8 ago. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Lettres au Général Miranda sur le préjudice qu'occasionnent aux arts et à la science le déplacement des monumens de l'art de l'Italie*. Ed. Edouard Pommier. Paris: Macula, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin*. [S.l.: s.n.], 1818. Disponível em: <[https://archive.org/details/gri\\_33125008234938](https://archive.org/details/gri_33125008234938)>. Acesso em: 8 ago. 2014.
- QUICCHEBERG, S. Inscriptions ou Titres du Théâtre Immense. [1565]. In: MAIRESSE, F. et al. (Dir.) *RTBF 50 ans: l'extraordinaire jardin de la mémoire*. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont, 2004. p. 69-135.
- RÉSOLUTIONS adoptées par la Table ronde de Santiago du Chili, le 31 mai 1972. *Museum*, v. 25, n. 3, p.198-200, 1973. Repris dans DESVALLÉES, A. (Dir.). *Vagues*. Macon: Ed. W: MNES, 1992. v. 1. p. 223-231.
- REINACH, S. La muséographie en 1895. *Revue internationale des archives, des bibliothèques & des musées*, 1895-1896, Paris, 1897. Musée, I, 1, p. 1-23.
- RIVIÈRE, G.H. et al. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie: textes et témoignages*. Paris: Dunod, 1989.
- STRÁNSKÝ, Z. Museology as a science (a thesis). *Museologia*, v. 15, n. 11, p. 39, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Object-document, or do we know what we are actually collecting?* [Stockholm?]: ICOFOM, 1994. (Icofom Study Series, n. 23).
- \_\_\_\_\_. *Muséologie: introduction aux études*. Brno : Université Masaryk, 1995.
- VARINE, H. de. L'écomusée. In: DESVALLÉES, A. (Dir.). *Vagues*. Macon: Ed. W: MNES, 1992. v. 1. p.446-486.
- \_\_\_\_\_. Le musée peut tuer ou... faire vivre. *Techniques et Architecture*, sept. 1979.
- \_\_\_\_\_. *L'initiative communautaire, recherche et documentation*. Macon: W et MNES, 1987.
- VICQ D'AZYR, F.; POIRIER, D.G. Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement. In: DELOCHE, B.; LENIAUD, J. *La culture des Sans-culotte*. Paris: Les Editions de Paris; Montpellier: Les Presses du Languedoc, 1989. p. 175-242.
- W Aidacher, F. *Museologie: knapp gefasst*. Wien: Bohlau Verlag, 2005.