

Les dioramas du Museon Arlaten : de la lecture critique au projet de conservation/restauration « in situ »

The dioramas of the Museon Arlaten's dioramas: from a critical reading to the conservation/restoration in situ

Dominique Séréna-Allier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/13063>

DOI : 10.4000/insitu.13063

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Dominique Séréna-Allier, « Les dioramas du Museon Arlaten : de la lecture critique au projet de conservation/restauration « in situ » », *In Situ* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 08 juillet 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/13063> ; DOI : 10.4000/insitu.13063

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les dioramas du Museon Arlaten : de la lecture critique au projet de conservation/restauration « in situ »

The dioramas of the Museon Arlaten's dioramas: from a critical reading to the conservation/restoration in situ

Dominique Séréna-Allier

- 1 En 1996, « Publics et Musées », revue interdisciplinaire de l'OCIM centrée sur les recherches académiques sur les publics, les institutions et les médiations de la culture proposait une neuvième livraison, coordonnée par Bernard Schiele, enseignant chercheur à l'Université de Montréal, exclusivement consacrée aux dioramas dans les musées. Ce numéro¹, tout en rappelant les travaux universitaires antérieurs sur ce thème, fréquents à partir des années 1960, tentait de définir le diorama dans toutes ses déclinaisons, d'en préciser les usages et d'en analyser les significations au moment même où les outils numériques commençaient à prendre une place importante dans la médiation culturelle et instaurent un nouveau rapport au réel. Les articles réunis tout en posant implicitement la question de la patrimonialisation du diorama se faisaient l'écho des interrogations récurrentes traversant la communauté des conservateurs du patrimoine sur ce dispositif muséographique singulier.
- 2 Le diorama en effet a pris place dans les musées depuis plus d'un siècle, selon les pays, jusqu'à y jouer, dans certains cas, un rôle central lié à ses potentialités didactiques. Il en appelle à la notion d'ensembles composés d'éléments se rapportant à des catégories différentes mais assemblées selon des critères précis, souvent inavoués. Il désigne la représentation, dans un lieu clos, d'un paysage naturel ou anthropisé ou d'une scène d'intérieur relevant d'une autre temporalité ou d'un autre espace géographique. Dans une intention revendiquée de vraisemblance, le diorama instaure une démarcation floue entre réalité et fiction dans la filiation de son modèle, ces espaces circulaires de spectacle

du début du XIX^{ème} jouant de l'illusion optique, perfectionnés et démultipliés, après 1822, par Jacques-Mandé Daguerre et Charles-Marie Bouton. Dès qu'il intègre le monde des musées, ce dispositif prend la forme d'une mise en espace, en perspective d'objets provenant de collections patrimoniales, associés quelquefois à des mannequins mais toujours contextualisés grâce à un décor peint ou reconstitué à partir d'éléments architecturaux ou environnementaux plus ou moins authentiques. Souvent protégé d'une vitre, cet ensemble devient microcosme et se veut vériste mais de manière différenciée selon les époques et les lieux ; il propose au visiteur une narration visuelle se référant à un passé plus ou moins proche ou à un ailleurs étrange, à observer à travers une fenêtre largement ouverte, reprenant ainsi les principes du cliché stéréoscopique diffusé à partir de 1856.

- 3 C'est dans le dernier tiers du XIX^e siècle que les dioramas s'imposent en nombre en particulier dans les musées d'histoire naturelle, d'histoire, d'arts décoratifs et dans ceux d'ethnographie nationale ou régionale alors émergents, jusqu'à même devenir inhérents à ces institutions. Ils y connaissent une approbation sans faille de la part d'un public séduit par leur force évocatrice et l'illusion qu'ils procurent. Leur diffusion élargie, leur usage récurrent ont donné lieu, au cours du temps, à de nombreuses variations ce qui a eu souvent pour effet de rendre la caractérisation du diorama délicate et son classement typologique malaisé, malgré des composantes formelles identiques².
- 4 Aussi, son identification, son approche en vue d'une conservation éventuelle ne peuvent faire l'impasse sur une datation précise, une analyse du sens qui lui est donné dans la catégorie de musée où il est installé, sur le contexte politique et culturel dans lequel il a été conçu et enfin sur les desseins de ceux qui l'ont conçu, mis en place et utilisé à des fins particulières.
- 5 Tout en relevant d'une appellation générique très inclusive, le diorama reste donc un « objet » unique à interroger en croisant les données documentaires et en examinant attentivement la place, la signification de chaque élément et de l'ensemble.

Le diorama ethnographique : un ensemble historique

- 6 Le diorama à vocation ethnographique qui émerge à partir des années 1870, en est une illustration éloquent. Son modèle, pour les musées français, provient de ces scènes typiques peuplées de mannequins grandeur nature en costume populaire, figés dans un rituel social ou dans leurs activités traditionnelles, réalisées d'abord dans les musées d'Europe du Nord notamment en Suède puis reprises et diffusées dans des expositions universelles notamment celles organisées à Paris en 1867 puis en 1878. Les tableaux rassemblant des personnages de cire tirés de l'histoire ou de l'actualité, réalisés depuis le XVIII^e siècle en Angleterre puis organisés par Madame Tussaud avant d'être déclinés dans les capitales européennes, par exemple à Paris, au Musée Grévin ouvert en 1882, ont également influencé ces premiers dioramas ethnographiques. Ces derniers, par référence aux réalisations remarquées du suédois Artur Hazelius au « Nordiska Museet », un diorama représentant des lapons en habits traditionnels, reprises aussitôt au Danemark par Bernard Olsen puis en Frise par Stortenbeder et Ten Kate³ esquivent toute chronologie précise à l'opposé des dioramas des musées historiques pourtant concomitants ou des « period rooms » émergeant dans les musées anglo-saxons depuis le début du XIX^e siècle. Se référant à une temporalité incertaine, celle des traditions populaires, les dioramas ethnographiques représentent généralement un intérieur

paysan spécifique à une région ou à un groupe social, animé de mannequins ou mettent en scène leurs activités traditionnelles de plein air principalement agro-pastorales dans un paysage dont la localisation reste générique. Malgré une intention délibérée d'exactitude souvent mise à mal par des discordances ethnographiques ou temporelles patentées, ces dioramas constituent chacun un ensemble indissociable conçu en tant que tel par ceux qui les ont mis en place. Chacun de ses éléments participe du diorama et garantit sa vraisemblance ; il donne aux plus experts des visiteurs de précieuses indications ethnographiques sur la région où se situe la scène et met en lumière, à l'intention d'un large public, la typicité plus ou moins avérée d'un territoire et/ou celle de certaines populations autochtones. Chaque objet, chaque mannequin, chaque élément du décor concourt au pittoresque de la scène et légitime une narration ethnographique centrée sur les traditions populaires rurales.

- 7 Adoptés en 1884 dans la « salle de France » au Musée National du Trocadéro⁴ mais aussi dans des musées régionaux de Quimper à Chambéry ou Arles⁵, ces dioramas ne sont en aucune manière des restitutions à l'identique d'un lieu précis ou de personnages ayant réellement existé. Ils renvoient aux représentations mentales que forge à ce moment-là, en France, la discipline ethnographique sur la culture populaire et sur une société rurale porteuse de traditions souvent archaïques. Ils étayent, en tant qu'illustration d'une culture locale ou nationale abordée sous l'angle de sa singularité, une affirmation identitaire⁶ également présente dans d'autres dispositifs culturels mis en place par la III^e République. Aussi, quoique souvent élaborés à partir des enquêtes et des travaux des folkloristes menés depuis le début du XIX^e et articulés sur des collections très pertinentes, ces premiers dioramas ethnographiques ne sont pas un miroir de ce qui est alors généralement vécu dans les campagnes ; conformément aux présupposés de l'ethnographie de l'époque, ils montrent à travers des exemples particuliers, les traces souvent en cours d'effacement de traditions plus anciennes présentées comme garantes d'une identité inscrite dans la longue durée et conservée par la société rurale qui en assure la transmission. En cette fin du XIX^e siècle, les concepteurs de ces dioramas tentent moins de reconstituer le mode de vie d'un terroir plus ou moins étendu que de rendre visible, dans une démarche souvent mémorielle, un passé proche, celui du temps des grands parents et un territoire rural précis avant les profondes mutations dues à la révolution agricole et industrielle.
- 8 Malgré leur présence parfois continue depuis près de 130 ans dans certains musées, leurs liens étroits avec les sciences académiques de leur époque, leur intérêt dans une approche anthropologique de la culture, ces dioramas ont été longtemps disqualifiés dans le regard patrimonial ; ils ont été souvent réduits à une simple technique de présentation, faute de documentation suffisamment fournie, de questionnements sur leur signification ou parce qu'ils renvoyaient à des concepts scientifiques dépassés ou à des techniques muséographiques surannées. De ce fait, les dioramas n'ont souvent intégré que ponctuellement et récemment les collections patrimoniales sans qu'aucune disposition réglementaire spécifique de protection n'ait été élaborée pour prévenir leur disparition et leur oubli progressif. Déjà obsolètes dès l'entre deux guerres, la plupart d'entre eux, furent démontés et seuls quelques uns ont échappé, sur un mode aléatoire, aux nouvelles présentations des musées d'art et traditions populaires que Georges-Henri Rivière renouvelait depuis 1937.
- 9 C'est le cas des dioramas mis en place, à Arles, au Museon Arlaten entre 1897 et 1909 par Frédéric Mistral (1830-1914), poète de langue d'oc reconnu qui dotait alors sa région

natale d'un musée d'ethnographie conçu également comme un lieu de mémoire où se forgeraient les sentiments d'appartenance à une Provence, fière de son passé et de sa culture⁷. Le manque cruel de moyens financiers jusqu'aux années 1990, les postures révérencieuses de toute une population à l'égard des souvenirs liés à un écrivain militant consacré par le prix Nobel de littérature, l'autorité de la veuve du poète sur le musée jusqu'en 1943 expliquent sans doute leur conservation in situ sans autre modification que celle liée à leur transfert vers le nouveau local du Museon Arlaten en 1909, dans une configuration spatiale d'ailleurs très proche de celle de 1899. Références incontournables d'un régionalisme toujours actif, ces dioramas arlésiens sont donc restés à l'écart des interventions généralisées qui ont métamorphosé les musées ethnographiques ; ils se sont mués en vestiges quasi archéologiques d'un passé révolu, celui des premiers musées dédiés non plus aux peuplades exotiques mais au monde rural français. Systématiquement mentionnés dans les enseignements universitaires de muséologie, ces dioramas, plébiscités sans interruption par le public, ont été réévalués à partir de 1991. L'entrée dans le patrimoine départemental, partielle puis totale, du musée mettait en effet à disposition les crédits nécessaires pour repenser ce haut lieu de la culture régionale du Midi, assurer la conservation des collections et engager des travaux d'envergure sur les bâtiments.

- 10 Dès 1992, dans une démarche anticipée de patrimonialisation, leur histoire a été reconstituée, leur lecture critique engagée au même titre que celle des collections, en lien avec le projet scientifique et culturel alors en cours de conception. Chacun de leurs éléments constitutifs collectés exclusivement dans la basse vallée rhodanienne ou réalisés pour l'occasion ont été inscrits à l'inventaire rétrospectif alors en cours en tant qu'élément d'un ensemble. S'articulant sur les héritages diversifiés dont le Museon Arlaten s'était fait le réceptacle, le PSC à partir d'un état des lieux définissait au même moment les nouvelles orientations scientifiques et culturelles du musée et esquissait les principes organisant les futures présentations muséographiques qui devaient intégrer les héritages accumulés.

Les dioramas arlésiens : lecture critique d'un ensemble ethnographique indissociable

- 11 Si les feuillets régulièrement noircis depuis 1899 du livre d'or du Museon Arlaten ou les revues de presse sur le musée, conservées jusqu'aux années 1920, livraient des indications précieuses sur le succès de ces dioramas auprès du public, les archives afférentes à leur conception, à leur réalisation, aux objectifs qui leur avaient été assignés au moment de leur mise en place se révélaient dispersées parfois même inexistantes. Faute d'une documentation manuscrite ou iconographique explicite sur le projet muséographique initial de Frédéric Mistral, des sources archivistiques différentes ont dû être recherchées dans plusieurs lieux, interrogées puis croisées. Les correspondances actives et passives⁸ de Frédéric Mistral et Émile Marignan, un médecin ethnographe, sollicité par le poète en 1896 pour devenir le directeur scientifique du projet, les échanges épistolaires avec le statuaire des mannequins Claude-André Férigoule (1863-1946) ou Pauline Vérán, l'artiste venue en appui pour les habiller, se sont avérées des sources riches, jusque là délaissées, pour documenter précisément ces dioramas, saisir leur genèse, leur fonction didactique et les desseins de leurs concepteurs. Grâce à ces archives il a été possible de préciser la

place de chacun dans les choix liés aux dioramas, d'en saisir la cohérence interne et d'en éclairer les finalités, loin de tout regard présentiste nécessairement réducteur.

- 12 Cependant, ces données documentaires n'ont pris tout leur sens qu'au terme d'un croisement avec les résultats d'un examen minutieux de la matérialité des dioramas lors de leur démontage quasi archéologique, ponctué de prise de notes et de photographies. Menée à partir de 2010 avec la complicité des restaurateurs spécifiquement missionnés sur cette tâche, notamment la restauratrice Patricia Dal Pra, cette opération méthodique a corroboré certaines datations, notamment celle des mannequins, grâce aux journaux ayant servi de rembourrage aux vêtements et a mis en lumière certains problèmes de conservation. Cette première intervention a aussi permis de préciser ce qui relevait d'un décor conçu pour l'occasion. Le terme « décor » doit être utilisé dans un sens extensif puisque désignant également certains vêtements spécialement confectionnés pour les mannequins. Une telle lecture a été incontournable pour repérer précisément les ajouts apportés au dispositif original, souvent invisibles mais heureusement limités à la période mistralienne et pour discerner les infimes modifications liées à la maintenance.
- 13 Les informations ainsi collectées constituent un corpus documentaire inédit et confirment que ces dioramas constituent bien des ensembles cohérents et indissociables répondant aux desseins mûrement réfléchis de Frédéric Mistral assisté d'Émile Marignan ; elles ont renouvelé les questions sur le sens de ce dispositif et de chacune de ses composantes et ont éclairé le statut patrimonial potentiel de ces dioramas en vue d'une conservation/restauration adaptée.

Une volonté délibérée mais partagée de Frédéric Mistral

- 14 Le choix de Frédéric Mistral de recourir au diorama, mode de présentation encore peu répandu dans les musées provinciaux en cette fin de XIX^e siècle, apparaît au printemps 1896. Jusque là, le poète s'est contenté de donner les grandes orientations de ce que pourrait être ce musée dédié à l'ethnographie de la Provence dont il rêve et d'en esquisser les thématiques qui seront d'ailleurs reprises dans les dioramas. Mais la lettre circulaire de la Société d'ethnographie nationale et d'art populaire, adressée au poète en 1895 en vue de préparer la future exposition universelle de Paris, lui donne l'occasion de réfléchir tout à la fois à la méthode de collecte des objets ethnographiques indispensables au projet et aux techniques de présentations à mettre en œuvre. Confronté à ces enjeux, Frédéric Mistral s'adjoint alors un ethnographe patenté, Émile Marignan (1847-1936), médecin à Marsillargues qui accepte de devenir le directeur du projet à condition que le poète en reste « l'âme ».
- 15 Dès les premiers échanges épistolaires entre les deux hommes, l'intention d'installer des dioramas avec mannequins grandeur nature et d'en faire un moment fort du futur Museon Arlaten est incontestablement partagée. Mais cet intérêt commun pour un même dispositif s'articule sur des expériences distinctes et renvoie à des desseins différents chez les deux hommes.
- 16 Émile Marignan, ethnographe et préhistorien reconnu, a publié de remarquables études ethnographiques sur le bas Languedoc et constitué une collection pertinente dont la notoriété dépasse le cadre strictement local. D'ailleurs, dans les années 1880, au moment de la création de la salle de France du Musée du Trocadéro, Armand Landrin (1844-1912),

l'un des fondateurs de l'institution, s'est adressé à lui en tant que spécialiste éminent pour réunir les objets ethnographiques de la Section Provence - Languedoc et concourir à leur présentation.

- 17 Dans les premiers courriers qu'il adresse à Frédéric Mistral, Émile Marignan manifeste une inclination marquée pour les dioramas qui conjuguent, à son sens, une démarche scientifique exigeante et une didactique efficiente. Il a, en effet, réalisé au musée du Trocadéro celui représentant un gardian de Camargue à cheval, ce qui lui a permis d'explicitier l'équipement de ce bouvier/cavalier et de le rendre compréhensible, y compris dans ses usages, conformément aux résultats de ses propres enquêtes ethnographiques. Il a même proposé à son collègue Armand Landrin de réaliser d'autres dioramas, proposition qui lui a été refusée en raison des coûts élevés des mannequins. La création du Museon Arlaten offre donc à cet ethnographe averti, la possibilité de parachever une expérience muséographique antérieure et de démontrer, dans la réalisation ces dioramas plus aboutis, sa maîtrise de l'ethnographie en cours d'émergence au sein de l'école anthropologique de Paris.
- 18 Frédéric Mistral dispose lui plutôt d'une expérience de folkloriste⁹ qui a, jusque là, privilégié la collecte du patrimoine oral (chants, légendes et traditions) au détriment de la constitution de collections de costumes ou d'objets illustrant le cadre de vie, les pratiques sociales ou professionnelles de la société rurale. Dans la filiation de l'Académie Celtique, il recueille, en effet depuis 1848, auprès des provençaux plus âgés, des témoignages sur un autrefois de la Provence et les transforme au gré de sa création poétique en matériau littéraire au service d'une œuvre marquée par un goût du populaire¹⁰. Il a aussi accompli pendant plus de vingt ans un travail lexicographique considérable en vue d'un monumental dictionnaire provençal/français en deux volumes « le Trésor du Félibrige » publié à partir de 1878 dont les notices renvoient à tous les aspects de la vie traditionnelle du Midi au XIX^e siècle¹¹ et préfigurent la collecte d'objets. Enfin, c'est en militant régionaliste, co-créateur en 1854 du Félibrige, académie de la langue d'oc, affirmant l'identité linguistique du Midi que Frédéric Mistral aborde le musée ethnographique. En 1896, à l'heure des bilans des actions félibréennes qui devaient susciter une renaissance méridionale et après avoir clos le cycle littéraire qui l'a consacré chantre de la Provence rurale¹², il se tourne vers l'ethnographie provençale pour provoquer ce sursaut toujours attendu et établir ce fédéralisme à la française dont il rêve. Les présentations du Museon Arlaten, tableau d'une Provence riche de ses singularités culturelles et de son passé, doivent donc répondre à ces objectifs régionalistes : restaurer la fierté du passé affirmer une identité et rallier le public régional aux revendications linguistiques, culturelles et politiques félibréennes. L'usage de dioramas au Museon Arlaten, que Frédéric Mistral considère lui-même comme une œuvre à part entière, s'avère une des réponses les plus appropriées à ces objectifs. Le recours à ce dispositif muséographique est d'autant plus fondé que le poète, en visiteur curieux, le connaît bien et a pu en mesurer l'impact sur le public. Si en 1867, en prolongeant son séjour parisien pour arpenter l'exposition universelle parisienne, il n'avait vu que des présentations assez statiques des costumes traditionnels collectés dans chaque département français, en 1884, en revanche, il n'a pas pu manquer de s'intéresser, en provincial à l'affût des nouveautés, aux dioramas de la « salle de France » du Trocadéro récemment ouverte ainsi qu'aux célèbres tableaux de cire du Musée Grévin datant à peine de deux ans. C'est donc en poète lexicographe et en militant félibréen que Frédéric Mistral s'attache avec la

complicité scientifique d'Émile Marignan à concevoir des dioramas ethnographiques convaincants au Museon Arlaten.

Entre ethnographie et passé

- 19 En raison de leur coût élevé qui grève un budget assuré dans un premier temps par les seuls dons privés, Frédéric Mistral ne pourra n'en financer que trois. Ils représentent tous des scènes d'intérieur dans un mas ou une église du pays d'Arles.
- 20 Une scène à plusieurs personnages montre la libation propitiatoire effectuée par l'aïeul sur le foyer, avant le début de la veillée de Noël, dans la salle commune d'un mas où se tiennent assemblés famille, servantes et ouvriers agricoles pour entendre les paroles sacramentelles « *Joie ! Joie ! Dieu nous donne la grâce que l'an qui vient si nous ne sommes pas plus que nous ne soyons pas moins* ». Un autre diorama montre les rituels liés à la naissance, marqués par des cadeaux symboliques remis, dans la chambre à coucher, au nouveau-né par les amies de la jeune accouchée. Celles-ci souhaitent à l'enfant d'être sage comme le sel, droit comme une allumette, plein comme un œuf et bon comme le pain. La troisième scène, réduite à un seul mannequin met en scène une arlésienne en costume traditionnel, portant le grand voile blanc lié aux moments sacrés priant, agenouillée dans une chapelle, devant la statuette de Notre-Dame de Grâce de Maillane, le village natal du poète (fig. 1, 2, 3).

Figure 1



La Veillée de Noël dans un mas du pays d'Arles, 1909, diorama dans le parcours muséographique du Museon Arlaten, musée départemental d'ethnographie.

Phot. Delgado, B. © Museon Arlaten.

Figure 2



La Visite à la jeune accouchée, 1909, diorama dans le parcours muséographique du Museon Arlaten, musée départemental d'ethnographie.

Phot. Maby, J.-L. © Museon Arlaten.

Figure 3



Arlésienne en prière devant Notre-Dame de Grâce de Maillane, 1909, diorama dans le parcours muséographique du Museon Arlaten, musée départemental d'ethnographie.

Phot. Maby, J.-L. © Museon Arlaten.

- 21 Tout en répondant aux mêmes critères formels (mannequins, objets et décors associés, vitre de protection), ces trois dioramas ne constituent pas une narration de même nature.

L'intention muséographique qui a motivé chacune de ces scènes répond à des desseins distincts.

- 22 Le diorama représentant l'arlésienne en prière, réalisé en 1909, relève plutôt de l'illustration, celle des pratiques religieuses catholiques largement répandues dans toutes les régions de France, notamment autour du culte marial qui s'est particulièrement développé au cours du XIX^e siècle. Il le montre à travers une dévotion particulière à la Vierge, celle ancrée à Maillane depuis 1854 année terrible lors de l'épidémie de choléra marquée localement par une procession estivale d'action de grâce en lien avec le miracle qui aurait épargné les habitants du village. Intégrée à la salle des rites et croyances, la scène en constitue l'une des vitrines. Mis en regard d'étagères débordantes d'objets de piété, de souvenirs de pèlerinage ou de cérémonies religieuses, ce diorama rend visible ce qui légitime les pratiques dévotes. Mais dans ce musée félibréen, Frédéric Mistral présente cette religiosité comme participant aussi de l'identité provençale, en écho au cantique « Provençal et catholique » écrit par Malachie Frizet que Frédéric Mistral avait couronné, lors des joutes poétiques félibréennes à Forcalquier en 1875. Tout en restant un témoignage ethnographique et une mise en scène d'objets destinée à leur compréhension, ce diorama s'apparente à une forme voilée mais efficace d'affirmation identitaire.
- 23 Les deux autres scènes, élaborées entre 1897 et 1909 sont placées en introduction et renvoient à une véritable narration ethnographique complexe élaborée à quatre mains, Frédéric Mistral en arrête les thèmes et la cohérence ethnographique, Émile Marignan en assure la dimension scientifique. Ces dioramas entremêlent ethnographie, histoire et littérature et illustrent ces moments particuliers étudiés, de longue date, par les folkloristes : ceux liés aux âges de la vie et ceux marquant un cycle annuel rythmé par les fêtes des solstices. Ils associent respectivement sept et dix mannequins, tous vêtus d'atours traditionnels du XIX^e siècle spécifiques au pays d'Arles, qui procèdent collectivement à des rituels sociaux, parmi les plus archaïques, inégalement conservées dans ce territoire. En fait, ces dioramas renvoient à des pratiques rituelles encore répandues au début du XIX^e siècle, surtout dans le troisième arrondissement très rural des Bouches-du-Rhône que le préfet statisticien Christophe de Villeneuve¹³ avait repérées vers 1820 dans les réponses des maires en vue d'établir sa Statistique des Bouches-du-Rhône. Frédéric Mistral fera d'ailleurs parvenir à Claude-André Férigoule les planches illustrées de cette publication pour qu'il saisisse mieux les costumes et la gestuelle propres au début du XIX^e siècle des mannequins les plus âgés participant à la veillée de Noël. Or, dans les années 1900, ces traditions étaient en voie de disparition ; les dioramas arlésiens renvoient de fait aux pratiques familiales les plus passéistes du pays d'Arles présentées néanmoins comme typiques de l'ensemble du territoire et porteuses d'identité. En se référant sans l'explicitier à un passé proche, celui de l'enfance de Frédéric Mistral né en 1830, ces dioramas mettent, intentionnellement, en exergue l'image idéalisée d'une société patriarcale, immuable dans ses gestes à l'écart de la modernité ou de tout conflit mais transmettant le passé ; les objectifs assignés par Frédéric Mistral à ces dioramas dans une perspective régionaliste sont, en effet, de garantir une identité irréductible et maintenir ou même de réanimer un héritage traditionnel précieux. Les scènes ainsi réalisées s'inscrivent dans une temporalité inédite¹⁴, celle de la tradition entendue comme trace encore vivante d'une histoire régionale ; elles véhiculent un rapport au temps à la fois mémoriel, ethnographique et régionaliste.
- 24 Mais, le discours qui les organise vise aussi à amplifier, à exalter les singularités ethnographiques de la Provence, abordées par Frédéric Mistral comme fondement

incontournable de la culture méridionale. C'est la raison pour laquelle le poète refuse la présence d'un mendiant autour de la table de Noël parce que non spécifique à la Provence. Dans ces dioramas, l'altérité provençale doit dominer et devenir plus évidente encore grâce à la présence d'objets ethnographiques rigoureusement sélectionnés pour leur pertinence en phase avec les situations calendaires ou sociales de chaque scène ou avec l'âge, la place sociale, l'activité professionnelle de chaque personnage.

Une collection ethnographique à part entière

- 25 Tout en créant des images, entre tradition et affirmation identitaire, Frédéric Mistral et Émile Marignan s'astreignent à intégrer scrupuleusement la remarquable documentation ethnographique qu'ils ont accumulée chacun à leur manière.
- 26 Réactivant ses connaissances encyclopédiques sur la culture populaire du Midi, Frédéric Mistral sélectionne avec rigueur et justesse les objets qui garantissent la vraisemblance de chaque scène même aux yeux des visiteurs les plus érudits ; il n'hésite pas, selon les cas, à procéder lui-même à leur collecte. C'est ainsi, par exemple, qu'il trouvera pour le plus jeune des fermiers participant à la veillée de Noël, ce chapeau de feutre vert dénommé « Valergues » que portaient les jeunes ruraux royalistes de la plaine d'Arles pour affirmer, en 1848, leurs opinions politiques. De même, il veille scrupuleusement à ce que l'aïeule, présente dans cette même scène se déroulant avant le « gros souper » de Noël, soit représentée en train de filer, la quenouille de roseau appuyée sur son épaule gauche ; ses observations personnelles lors de sa propre enfance lui avaient en effet montré que les femmes âgées « gardaient la quenouille jusqu'à l'heure du souper »¹⁵. Frédéric Mistral s'assurera également que l'aïeul effectuant la libation de Noël, petit propriétaire foncier ou fermier d'un vaste mas, porte des guêtres à boutons et non à boucles qui l'apparentaient aux rouliers et non aux « ménagers », son groupe social d'appartenance.
- 27 De son côté, Émile Marignan moins éclectique dans ses savoirs ethnographiques contribue au choix des objets utilisés par le gardian comme ces bas d'herbage portés en hiver et ces sabots de saule sans talon s'insérant aisément dans des étriers cages en usage en Camargue.
- 28 Cette exigence documentaire dont témoignent les deux hommes dans la sélection des objets rend indissociables ces ensembles puisque cohérents grâce à la pertinence de chaque élément constitutif. Elle donne aussi aux objets, souvent collectés spécialement pour cette scène, la dimension d'une collection ethnographique à part entière, riche de sens puisqu'elle permet d'évoquer des opinions (y compris politiques), des habitudes sociales ou des signes d'appartenance. Elle explique aussi probablement la décision de Frédéric Mistral, partagée avec Émile Marignan, de recourir à des facs similés de vêtements pour vêtir certains mannequins lorsque les pièces de vêtements en phase avec le personnage représenté ou le contexte de la scène manquaient ou se révélaient inadaptées en raison de leur taille, de leur forme, de leur matériau constitutif ou de leur couleur.
- 29 Grâce à la collaboration de Pauline Véran et d'Adrienne Férigoule, l'épouse du statuaire, les deux hommes font réaliser des vêtements traditionnels complètes ou seulement quelques éléments répondant parfaitement à ce qu'ils avaient observés autrefois. C'est seulement au moment du démontage des dioramas, avant travaux, que ces « fac similés de

vêtement » ne portant aucune trace d'usure ou de déformations ont pu être repérés car la plupart avaient été confectionnés à partir de textiles anciens. C'est le cas, par exemple, du vêtement arboré par le mannequin féminin offrant une allumette au nouveau né. Ce costume traditionnel de grande cérémonie ou même de mariage des riches paysannes ou des artisanes aisées de la fin du XIX^e siècle a été taillé dans un damas de soie verte plus ancien datant plutôt du milieu du siècle.

Les mannequins : une collection d'anthropologie physique

- 30 Cette volonté d'exactitude ethnographique que Frédéric Mistral réaffirme sans cesse dans ses échanges avec Émile Marignan s'exprime aussi dans l'une des pièces maîtresses du diorama : les mannequins qui doivent insuffler vie à l'ensemble.
- 31 Ils ne relèvent pas d'une fabrication en série mais sont réalisés, en plâtre, pièce à pièce selon les principes de la sculpture d'après nature¹⁶, c'est-à-dire modelés à partir de personnages ayant réellement existé, ce qui rend plus ténue encore la limite entre réalité et représentation. Les têtes de ces mannequins sont donc des portraits réalistes d'arlésiens considérés comme des ethnotypes de la population du pays d'Arles.
- 32 Après avoir traité dans un premier temps avec un cartonnier marseillais Bérard « spécialiste très habile qui faisait pour les paroisses toutes sortes de saints et de bonhommes en espèce de carton pâte colorié¹⁷ » mais rapidement défini comme « plus apte à la bondieuserie qu'à l'art de la nature¹⁸ », Frédéric Mistral¹⁹ décide de confier la réalisation des mannequins au sculpteur avignonnais Claude-André Férigoule installé alors à Arles. Il lui demande également de réaliser des maquettes aujourd'hui perdues, précisant, pour chaque diorama, l'attitude des personnages et leur localisation dans la salle commune ou la chambre à coucher. Tout en affirmant vouloir laisser sa liberté d'artiste au sculpteur, Frédéric Mistral se montre très directif imposant ses propres références documentaires comme l'Atlas de la Statistique des Bouches-du-Rhône, et certains modèles arlésiens pour les visages comme par exemple Élisabeth Grange, la fille du peintre Jacques Réattu dont il avait célébré la beauté dans l'un des poèmes de son recueil les « Isclo d'or » et qui devient dans le diorama de la veillée de Noël, la bru du fermier. Les visages de ces mannequins relèvent donc d'une véritable collection d'anthropologie physique telle qu'en conservaient à l'époque les musées d'ethnographie. On en trouve l'écho dans les photographies « de face et de profil » collectées par Émile Marignan²⁰ qui tente, comme au Musée du Trocadéro, de sérier en types « l'ethnie provençale » en référence aux théories de Paul Broca.

Des discordances

- 33 Cependant, usant de l'ambiguïté inhérente au diorama²¹, Frédéric Mistral ne soumet pas tous les expôts présents dans chaque scène à la même exigence documentaire. Tout en veillant scrupuleusement à la juste forme, à la couleur exacte ou à la datation précise des objets, il s'autorise, en toute connaissance de cause, des discordances qui écornent la cohérence ethnographique de ces ensembles. Frédéric Mistral représente par exemple, dans la salle commune du mas, les ouvriers agricoles (berger de mouton, gardian et laboureur) munis de leur équipement professionnel respectif (fouet, trident, bâton),

pourtant strictement réservé aux activités de plein air. Dans un souci didactique Frédéric Mistral privilégie là l'identification du groupe socio professionnel, porteur de tradition auquel appartient chaque personnage. De même, si les mannequins féminins des deux dioramas arborent des vêtements traditionnels individuellement exacts du point de vue ethnographique mais leurs vêtements renvoient à des âges de la vie différents, à des saisons de l'année ou à des circonstances sociales distinctes. Elles ne pouvaient donc coexister dans un même lieu ou lors d'une cérémonie rituelle, même si dans un souci d'économie domestique, les ruraux, au XIX^e siècle encore, continuaient à les porter jusqu'à l'usure.

- 34 En choisissant le parti de juxtaposer ces vêtements dans un instantané visuel improbable, Frédéric Mistral procède à une mise en abyme étonnante. Il insère dans chaque diorama une galerie du costume traditionnel féminin arlésien en écho aux collections de vêtements populaires accumulés dans les vitrines. Les mannequins habillés deviennent l'occasion d'explicitier la spécificité et la différenciation selon les saisons ou les classes sociales des vêtements propres au Pays d'Arles. En effet, le vêtement traditionnel féminin dans ce territoire, tout en restant assujéti aux codes sociaux, connaît des variations formelles très fréquentes, tout au long du XIX^e siècle, au gré d'une mode parisienne mouvante. Les mannequins de ces dioramas deviennent les supports d'une vaste fresque historique consacrée au costume féminin traditionnel arlésien présenté aussi comme identitaire parce qu'inscrit dans la durée.
- 35 En introduisant de telles invraisemblances dans ces dioramas, Frédéric Mistral renforce leur dimension fictionnelle et produit une image autonome séduisante, voire nostalgique, mais en phase avec l'ethnographie locale. Ce choix délibéré de mêler réalité et fiction tire aussi son fondement de l'œuvre littéraire de Frédéric Mistral et différencie ces dioramas de ceux réalisés à la même époque dans d'autres musées ethnographiques.

Entre ethnographie et littérature

- 36 La trame narrative qui sous-tend les scènes ou les rituels qui s'y déroulent ont en effet été antérieurement abordés par Frédéric Mistral dans ses poèmes ou récits en prose. Ainsi le rituel ouvrant la veillée de Noël figurait dès 1859 dans le chant VII de « Mireio »²², Mireille, ce premier poème de Frédéric Mistral qui valut à son auteur une célébrité immédiate. Rejetés lors de l'édition dans les notes, ces quelques vers expliquaient le déroulé de la bénédiction de la bûche et mentionnaient le rôle de chaque membre de la famille dans cette cérémonie collective. Cinquante ans après, usant d'objets ethnographiques et non plus de mots, Frédéric Mistral réécrit cette scène de vie traditionnelle et la réactive au moment même où s'estompent ces rituels encore vivaces dans sa jeunesse. En fait, le diorama ethnographique lui offre l'occasion de produire une réplique inédite, en trois dimensions de son texte poétique initial et d'approfondir une description matérielle jusque là ténue. Un cartel manuscrit sera d'ailleurs apposé peu de temps après sur la vitre séparant ce diorama des visiteurs avec pour seule annotation les quelques vers mistraliens de référence. Dès lors, la fiction poétique mistralienne ancrée dans les croyances ou les traditions provençales s'entremêle avec celle que construit, au musée, l'ethnographie... ce qui a pour effet d'ouvrir l'imaginaire du visiteur à de nouveaux horizons.
- 37 Quant au diorama représentant la visite au nouveau né, il tire son origine du récit autobiographique²³ alors en cours d'écriture de Frédéric Mistral. Cette scène est

précisément décrite dans un chapitre de Mémoires et récits. L'auteur y évoque les cadeaux symboliques offerts à sa mère Adélaïde par ses amies pour marquer l'entrée de l'enfant dans la communauté sociale. Cette référence mémorielle explique sans doute le parti pris dans la vêtue des quatre commères visitant la jeune accouchée. D'abord envisagée comme devant illustrer quatre terroirs typiques de la Provence, elle devait présenter les divers costumes traditionnels qui s'y rattachaient, mais dans le diorama réalisé, elle se limite aux atours populaires portés spécifiquement dans le pays d'Arles, ceux que portaient la mère du poète ou ses amies pour travailler ou lors des cérémonies. Dans une sorte de signature autobiographique, quelques mois à peine après l'ouverture du Museon Arlaten, Frédéric Mistral déposera dans ce diorama son propre berceau auprès du lit de la jeune mère.

Vers un projet de conservation/restauration in situ

- 38 Au terme de cette analyse, la dimension patrimoniale de ces dioramas réalisés entre 1897 et 1909, déjà entraperçue, relevait de l'évidence, puisque répondant aux critères qui fondent généralement la collection d'un musée ethnographique. Mais plus complexes qu'un simple mode de présentation, lui-même devenu historique, ces dioramas conçus par un poète folkloriste et un ethnographe expert s'avéraient plus qu'un ensemble ethnographique. Immergeant les visiteurs dans un récit, lui-même équivoque, conjuguant fiction et réalité, ethnographie et littérature, approche didactique et revendication régionaliste, ils relevaient simultanément de plusieurs champs patrimoniaux.
- 39 Témoignages précieux d'une démarche, celle d'un poète de langue d'oc, Frédéric Mistral, qui avec la complicité d'Émile Marignan mit l'ethnographie provençale au service d'un projet félibréen, ils illustraient l'un des modes d'expression du régionalisme sous la III^e République. Leur intérêt documentaire, de leur conception globale aux choix de leurs éléments constitutifs, confirmait la juste place qu'ils pouvaient prendre dans une évocation de l'histoire de l'ethnographie et de ses applications au musée. Enfin leur trame narrative et les objets qu'ils contenaient renvoyaient à une ethnographie de la Provence au XIX^e siècle d'une grande précision.
- 40 Leur sauvegarde, leur conservation, leur restauration, leur médiation auprès du public devenaient alors légitimes dans le parcours muséographique du futur Museon Arlaten dont la réouverture est prévue en 2018. Cette nouvelle présentation doit en effet s'articuler sur une mise en séquence et une restitution de l'ethnographie provençale, mise en scène depuis plus d'un siècle au Museon Arlaten. Scandée par des dispositifs numériques d'interprétation et des cabinets de curiosité, elle proposera une approche diachronique de l'ethnographie provençale, en révélera les logiques et les usages y compris régionalistes dans « un musée du musée ethnographique ».

Des choix étayés sur le sens de ces dioramas

- 41 S'inscrivant pleinement dans les orientations scientifiques du musée, ces dioramas font actuellement l'objet d'un projet de conservation/restauration en cours de stabilisation, en phase avec leur statut d'ensemble indissociable, tirant sa signification de chacune de ses composantes et de leur association complexe.

- 42 Après une documentation photographique très précise et un repérage exact des localisations de chaque objet ou mannequin, le démontage des dioramas réalisé avec des restaurateurs²⁴ dans une démarche de conservation préventive a rapidement permis de sérier les problèmes spécifiques que posait un objet patrimonial aussi singulier et d'en préfigurer la médiation.
- 43 Présenter à nouveau ces dioramas mistraliens, dans le même lieu et selon les mêmes principes, s'avérait un véritable défi en termes de conservation. En effet, malgré des vitrages de protection et un usage récurrent, parfois même agressif, de produits de désinsectisation, les éléments composant ces dioramas, présentés de manière continue depuis plus d'un siècle, avaient subi de lourds dommages parfois irréversibles. Les conditions climatiques auxquelles ils avaient été soumis, leur surexposition à la lumière, leur infestation par des insectes, les détériorations mécaniques dues à une présentation prolongée les avaient dégradés et avaient même modifié l'aspect visuel qu'ils avaient à l'ouverture du Museon Arlaten. Les choix de restauration s'avéraient d'autant plus délicats qu'ils devaient aussi répondre aux exigences d'une conservation préventive intégrée au projet muséographique.
- 44 Certains items pouvaient être consolidés ou restaurés et, sans problème majeur, être à nouveau présentés, dans une fidélité aux dispositifs d'origine. D'autres devaient impérativement être remplacés, faute de quoi leur disparition devenait prévisible à brève échéance.
- 45 L'analyse critique préalable menée sur ces dioramas a fourni des données utiles pour sauvegarder ces ensembles dont la cohérence ethnographique et l'aspect visuel ne pouvaient subir de profondes modifications au risque de perdre leur signification première. Les dioramas constituaient en effet de véritables « images » devenues patrimoniales à restaurer ou à restituer. L'état de conservation de chaque objet, son histoire, sa place, son sens ont alors été croisés avec les contraintes propres à la présentation de l'ensemble.
- 46 Au terme de constat d'état approfondi, certains éléments constitutifs comme le mobilier, les objets domestiques et les éléments assemblés en « décor », n'exigeaient aucune solution spécifique ; ils ont donc rejoint sans difficulté les lots dont la restauration était déjà programmée. Leur présentation sera cependant améliorée grâce à une maîtrise du climat à l'intérieur des dioramas, à de nouveaux modes d'éclairage et, dans certains cas, aux socles invisibles prévus pour réduire les tensions mécaniques.
- 47 La restauration des mannequins, devenus collection au terme d'une inscription rétrospective entre 2002 et 2003 à l'inventaire du musée, s'est révélée plus complexe et a motivé deux types d'intervention. Les têtes et les mains modelées en plâtre puis peintes par C.A Férigoule, précieuses collections d'anthropologie physique selon les principes du XIX^e siècle, ont été abordées comme des sculptures et bénéficient actuellement de traitements en phase avec leurs matériaux constitutifs²⁵. En revanche, les corps des mannequins constitués de matériaux hétéroclites mais stables (armatures de bois, métal et bandes plâtrées), au vu des radiographies effectuées, ont été légèrement limés puis enveloppés d'une housse/écran de jersey de coton protégeant des aspérités et des effets néfastes des matériaux de l'ossature tout en préservant la morphologie d'origine.

Des substitutions incontournables

- 48 Les perruques en cheveux naturels tressés mécaniquement et fixés sur une calotte de tulle, datées pour la plupart 1898 parfois signées « Campèche perruquier », étaient fortement endommagées voire détruites à certains endroits par les insectes kératinophages. Or la coiffure traditionnelle arlésienne qui mêle cheveux et rubans nécessite impérativement une masse importante de cheveux toujours visible puisque enroulée en bandeaux et relevée en une sorte de chignon autour d'un peigne. Après quelques tentatives peu concluantes menées avec des restaurateurs, la réimplantation manuelle de très fines mèches sur ces perruques, discordante avec les modalités de fabrication originelles et très coûteuse a été abandonnée. Les perruques ont donc été soigneusement déposées, préservées, mises en réserve dans un conditionnement adéquat assurant leur conservation. Elles seront remplacées grâce à la complicité de perruquiers de spectacle, fins connaisseurs des techniques du postiche, par des facs simulés de perruques en cheveux naturels européen, de même nuance, réalisées selon les techniques de la fin du XIX^e siècle. Bien évidemment, cette substitution sera explicitée dans le dispositif multimédia de médiation qui sera placé en regard des dioramas.
- 49 Mais ce sont les vêtements traditionnels qui posaient les problèmes les plus épineux qu'ils s'agissent des vêtements collectés en pays d'Arles entre 1896 et 1909 pour le Museon Arlaten dans la perspective de constituer une collection ou de ceux réalisés spécifiquement pour les dioramas, dans un souci de vraisemblance historique ou formelle. Des constats d'état approfondis menés par des restaurateurs ont permis d'adapter et de hiérarchiser les interventions.
- 50 Certaines pièces textiles pouvant affronter une nouvelle présentation ou être remplacées par roulement par des pièces identiques ou très proches sont en cours de restauration/consolidation et bénéficieront à l'avenir de supports sur mesure atténuant les tensions. Des jupons dits de conservation préventive, des rembourrages en matériaux neutres adaptés à chaque pièce de vêtement sont, également, en cours de réalisation et amélioreront, dans l'invisibilité requise, la conservation des pièces originelles.
- 51 Les éléments vestimentaires qui ne pouvaient, de toute évidence, être présentés à nouveau, malgré des supports adaptés, devaient être déposés et remplacés en raison de leurs dégradations irréversibles. Or les collections du Museon Arlaten, quoique très riches, présentent, aujourd'hui comme en 1897, des lacunes dans la typologie des vêtements répondant avec précision à la narration de chaque diorama. Ces manques sont même devenus plus critiques encore en raison de l'exigence précise de rotation régulière des pièces présentées. Et même lorsque une pièce textile peut par analogie convenir, se pose avec acuité la question de sa présentation sur un mannequin résolument inadapté en raison de sa rigidité, mais à conserver en tant que patrimoine anthropologique.

Une expérimentation nécessaire

- 52 Une réflexion collégiale et une approche expérimentale de solutions prenant en compte l'histoire des dioramas et leur sens, s'imposaient donc. Il fallait recenser les solutions techniques existantes et en imaginer d'autres, adaptées à chaque cas de figure. Cette opération est actuellement menée avec, entre autre, Patricia Dal Pra, restauratrice textile

et Carmen Lucini, ingénieur textile, spécialisée en histoire des textiles et mannequinage, leurs assistants, des restaurateurs et l'équipe de conservation du musée.

- 53 Sans préjuger des options définitives, les premiers échanges étayés sur la documentation réunie et les constats d'état ont permis de s'orienter vers la conservation/restauration d'une « image », celle que constitue chacun des dioramas réalisés par Frédéric Mistral et ses collaborateurs. « Une image de la tradition » devenue aussi patrimoine dans le regard de générations de provençaux venus visiter le Museon Arlaten jusqu'à générer une véritable tradition orale. L'illusion visuelle que procurait cet ensemble à l'origine a donc été considérée comme l'un des repères essentiels dans les interventions envisagées qui ne pouvaient qu'être atypiques, adaptées et réversibles.
- 54 Lorsque les vêtements confectionnés entre 1897 et 1909 pour les deux dioramas principaux ainsi que ceux réunis dans les collections étaient trop détériorés ou trop fragiles pour être à nouveau présentés, ont été déposés, dépoussiérés, conditionnés selon les principes de la conservation préventive. Conservés en tant que patrimoine textile lié à l'histoire des musées ethnographiques, ils ont fait l'objet d'un relevé de patron réalisé par des professionnels. Ils seront, à partir de ces modèles, remplacés par des « copies d'évocation » selon le terme de Carmen Lucini.
- 55 Celles-ci s'apparenteront aux « retouches illusionnistes » en usage dans la restauration d'une image dessinée ou peinte ; elles seront réalisées à partir de textiles imprimés numériquement d'après les vêtements portés par les mannequins pour s'approcher du coloris, de la texture, de l'usure d'origine. Les clichés nécessaires à ce mode d'impression ont été réalisés dans les replis et les ourlets des vêtements afin de retrouver l'effet chromatique initial. Au terme d'un échantillonnage textile exigeant, articulé sur des chartes complexes de couleur et appliqué à différents types de textile pour en vérifier le rendu ou le tombé, les premiers résultats s'avèrent très proches de l'aspect visuel visé. Restreints à ce jour, ces essais d'impression textile semblent confirmer la faisabilité de l'option envisagée.
- 56 Des prototypes de ces « copies d'évocation » en cours de réalisation permettront de valider définitivement le parti pris. Si ces derniers essais se révèlent concluants, les dioramas, après achèvement des travaux des bâtiments, pourront s'approcher de l'image de ce qu'ils furent à l'ouverture du Museon Arlaten en 1899.
- 57 Gageons qu'en 2018, à nouveau présentés comme des ensembles patrimoniaux dont le contenu, l'histoire, les usages et la restauration seront explicités dans les dispositifs multimédia placés le long de la barre de protection, ces dioramas qui ont contribué à la célébrité du musée mistralien retrouveront leur lustre. En tant qu'« image de la tradition » la plus fidèle possible à celle conçue par Frédéric Mistral, ils constitueront un moment fort d'un parcours muséographique inédit qui revisitera le patrimoine ethnographique de la Provence, l'histoire du musée lui-même et permettra au visiteur de s'interroger sur les usages, en Provence de l'histoire et de la mémoire et du territoire depuis le XIX^e siècle.

NOTES

1. - « Les dioramas ». *Publics et musées*, n°9. Lyon : PUL, janvier-juin 1996.
2. - MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : Les images de la muséographie analogique ». *Publics et musées*, n°9, *op. cit.*, p. 61-89.
3. - DE JONG, Adriaan, SKOUGAARD, Mette. « Les intérieurs de Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique ». *Journal of the History of Collections*, Oxford, 1993, 5-2, p. 165-178.
4. - DIAS, Nelia. « Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908) ». *Anthropologie et muséologie en France*. Paris : CNRS, 1991, p. 175-203.
5. - DEGROFF, Daniel. « Ethnographic display and political Narrative : The salle de France of the Musée d'ethnographie du Trocadéro ». Dans BAYCROFT, T et HOPKIN, D. (dir.) *Folklore and Nationalism in Europe during the long Nineteenth Century*. Leiden/Boston : Brill, 2012, p. 113-136.
6. - THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales, Europe XVIII^e - XX^e siècle*. Paris : Seuil, 1999.
7. - SÉRÉNA-ALLIER, Dominique. « Mistral et la « renaissance de la Provence » : l'invention du Museon Arlaten ». Dans FABRE, Thierry (dir.). *Les territoires de l'appartenance Provence-Méditerranée. La pensée de Midi*. Actes Sud, 2000, n°1, p. 32-38.
8. - Correspondance passive de Frédéric Mistral. Maillane, Maison Frédéric Mistral. Transcription de la correspondance de Frédéric Mistral à Émile Marignan, tapuscrits, Avignon, Palais du Roure. Correspondance active de Frédéric Mistral à divers amis, notamment P. Marieton. Avignon, Médiathèque municipale, Livrée Ceccano, ms 4670.
9. - SÉRÉNA-ALLIER, Dominique. « Le Museon Arlaten, une expérience inédite ». Actes du colloque Frédéric Mistral, juin 2014. Comité du Museon Arlaten/AVA, *Bulletin des AVA*. Arles, 2014, n°29, p. 29-43.
10. - GARDY, P. « Mistral ethnographe ? ». Dans SAGNES, S. (dir.). *Littérature régionaliste et ethnologie*. Museon Arlaten/Ethnopole Garae/Actes Sud, 2015, p. 32-47.
11. - BOUVIER, Jean-Claude. *Mistral et la langue d'oc*, catalogue exposition, Centenaire du Félibrige. Aix-Arles, 1979, p. 11-18.
12. - MAURON, Claude. *Frédéric Mistral*. Paris : Fayard, 1993, p. 65-75.
13. - VILLENEUVE-BARGEMON (de), Christophe. *Statistique du département des Bouches-du-Rhône*. Marseille : A. Ricard, 1821-1829.
14. - SÉRÉNA-ALLIER, Dominique. « Le Museon Arlaten face à l'histoire ». Dans PÉLEN, J.N., et GRANET ABISSET, A.M. *Le temps bricolé : les représentations du progrès*, MAR 2001.1-3, p. 143-157.
15. - Lettre de Frédéric Mistral à Marignan, Avignon, Palais du Roure, tapuscrits, 24 juillet 1897.
16. - LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *La sculpture ethnographique : De la Vénus Hottentote à la Tehura de Gauguin*. Paris : Musée Orsay/RMN, 1994.
17. - Tapuscrit, lettre du 22 juillet 1896, Avignon, Palais du Roure.
18. - Tapuscrit, lettre de juillet 1897, Avignon, Palais du Roure.
19. - SÉRÉNA-ALLIER, Dominique. « Le Museon Arlaten ». Dans LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *La sculpture ethnographique : de la Vénus Hottentote à la Tehura de Gauguin*. Paris : Musée d'Orsay, RMN, 1994, p. 65-69.
20. - MARIGNAN, Émile. *Instructions pour la récolte des objets d'ethnographie du pays arlésien*. Arles : Jouve, 1896, p. 2-4.
21. - JÉHEL, P.J. *Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle*. Université de Paris VIII, Saint-Denis, 1995, p. 24 -33.

22. - MISTRAL, Frédéric. *Mireio/Mireille*. Avignon : J. Roumanille, 1859, rééd. CPM Raphèle, 1980, p. XCII-XCVI. Voir aussi le site : www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php? [consulté le 11/05/2016].

23. - MISTRAL, Frédéric. *Moun Espelido, Memori e raconte, mémoires et récits*. Paris : Plon, 1906, rééd. CPM Raphèle, 1981, p. 13-17. Voir aussi le site : www.univ-montp3.fr/uoh/pecout/index.php? [consulté le 11/05/2016].

24. - Plus particulièrement Patricia Dal Pra, restauratrice de textiles.

25. - Notamment Valérie Marcelli, restauratrice de textiles.

RÉSUMÉS

Émergeant à partir des années 1870, d'abord en Suède, les dioramas ethnographiques intègrent très vite les premiers musées dédiés au folklore de la France et en constituent l'un des attraits principaux pour un public en quête de pittoresque. Souvent disqualifiés dans le regard patrimonial parce que réduits à une simple technique de présentation, ils n'en demeurent pas moins des ensembles patrimoniaux cohérents associant collections, décors et souvent mannequins grandeur nature, dans une narration visuelle complexe mais riche de sens. Alors que la plupart des dioramas installés à la fin du XIX^e siècle, frappés d'obsolescence ont été démontés, ceux que le poète, Frédéric Mistral (1830-1914) avait réalisés avec Émile Marignan, à partir de 1897 au Museon Arlaten musée d'ethnographie provençale, sont restés en place. Dans la perspective d'une future rénovation du musée, ces trois mises en scène qui ont marqué depuis plus de cent ans l'imaginaire du public et constituent un repère majeur dans l'histoire des musées ethnographiques, ont fait l'objet d'une lecture critique. Celle-ci a permis de fonder leur légitimité patrimoniale entre discours ethnographique du XIX^e siècle et objectifs félibréens résolument régionalistes. Ces dioramas en appellent, en effet, à une ethnographie privilégiant archaïsmes exaltant le passé mais ils révèlent aussi une didactique marquée par les itinéraires personnels et les desseins de leurs concepteurs. Dès lors, ces ensembles ont été intégrés au parcours muséographique du futur Museon Arlaten qui proposera, sur le mode interrogatif, une interprétation des modes de présentation de l'ethnographie au musée depuis le XIX^e siècle. Cette décision a alors induit une démarche expérimentale en matière de conservation préventive et de restauration pour restituer l'aspect originel et la signification de ces dioramas entre 1899 et 1909. Enfin, des outils numériques d'accompagnement ont été conçus pour rendre compte de l'élaboration de ces scènes séduisantes et de leurs usages au service d'une didactique régionaliste d'enracinement et pour expliciter les choix de restauration.

Emerging in the 1870s, in Sweden first of all, ethnographic dioramas soon entered the earliest museums dedicated to French folklore and remain today a key attraction for an audience looking for picturesqueness. Often discredited by heritage professionals, because of the simplicity of their ways of interpreting reality, they can nonetheless constitute coherent heritage ensembles, associating collections, decoration and often life-sized mannequins, in complex visual narratives of rich significance. While most of the dioramas installed towards the end of the nineteenth century have now been removed, the ones that the poet Frédéric Mistral (1830-1914) designed with Émile Marignan in 1897 at the Museon Arlaten Provençal ethnographic museum still survive. In the context of plans for the museum's renovation, three of these staged dioramas, which have been impressing the public's imagination for more than a century now and which

represent a major landmark in the history of ethnographic museums, were subject to a new critical assessment. This was able to justify their legitimacy as heritage, between nineteenth-century ethnographic discourse and resolutely regionalist 'felibrean' ambitions. These dioramas translate an ethnographical approach which favours archaisms and glorifies the past but also reveals a didactic method marked by the personal itineraries and designs of their creators. Consequently, these ensembles have been integrated into the displays of the future Museon Arlaten as a sequence which will question and interpret the ways ethnography has been exhibited in museums since the nineteenth century. This choice led to an experimental approach in the field of preventive conservation and restoration, in order to restore the dioramas to their original condition and appearance, between 1899 and 1909. Finally, digital tools were designed to accompany the dioramas and help explain the seduction of the scenes and their intended use as a tool serving didactic methods focused on regionalist roots, and also to explain the choices made in the restoration programme.

INDEX

Mots-clés : Museon Arlaten, Frédéric Mistral, patrimoine ethnographique, dioramas, traditions locales, identité régionale et muséographie, Provence traditionnelle, anthropologie physique, C.A Férigoule, littérature régionale et ethnographie, Émile Marignan, ethnographie et folklore

Keywords : Museon Arlaten, Frédéric Mistral, ethnographic heritage, dioramas, local traditions, regional identity and museography, traditional Provence, biological anthropology, C.A. Férigoule, regional literature and ethnography, Emile Marignan, ethnography and folklore

AUTEUR

DOMINIQUE SÉRÉNA-ALLIER

Conservateur en Chef du Patrimoine, Directrice du Museon Arlaten
dominique.serenaallier@cg13.fr