

**ACADÉMIE D'AIX MARSEILLE
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE**

**École doctorale 537 Culture et Patrimoine
Centre Norbert Elias UMR 8665 - Équipe Culture et Communication**

Zahra BENKASS

**LA COLLECTE DE L'OBJET CONTEMPORAIN AU SEIN
DE L'ÉCOMUSÉE ET DU MUSÉE DE SOCIÉTÉ**

**Thèse de doctorat soutenue le 9 janvier 2012, en vue, de l'obtention du grade
de Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication**

Sous la direction de : Monsieur le Professeur Jean DAVALLON

Devant un jury composé de :

Madame CHIKHAOUI Naima, Professeur à l'Université Mohammed V, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, (Rapporteur).

Monsieur DAVALLON Jean, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (Directeur).

Monsieur GOB André, Professeur à l'Université de Liège, (Rapporteur).

Madame GUIYOT-CORTEVILLE Julie, Conservateur en chef du musée français de la photographie (Examineur).

Madame TARDY Cécile, Maître de Conférences à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (Examineur).

À mes parents.
À Jean-Yves.

*Le contemporain suppose d'être ensemble à un même point de temps.
Il dit l'immédiateté de l'instant et, davantage, une courbure de
temporalité : un rapport au passé et une orientation d'avenir.*

François Noudelmann (2010 : 59)

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont, en premier lieu, à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jean Davallon, pour sa direction avisée, fidèle et exigeante à laquelle cette thèse doit beaucoup. Qu'il trouve dans ces lignes l'expression de ma gratitude pour sa confiance et ses conseils, qui m'ont, sans doute, permis de développer ma réflexion et de préciser mon propos.

Je tiens à remercier les membres du jury d'avoir accepté d'évaluer ma thèse : Madame le Professeur Naima Chikhaoui, Monsieur le Professeur André Gob, Madame Julie Guiyot-Corteville et Madame Cécile Tardy.

Je tiens à remercier sincèrement Madame Julie Guiyot-Corteville, qui s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible pendant le déroulement de mon travail de terrain, au sein du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, qu'elle dirigeait. Je la remercie de m'avoir fourni la documentation nécessaire à mes recherches, de m'avoir facilité le contact avec les musées de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS), qu'elle présidait, et de m'avoir orienté vers une troisième étude de terrain, au sein du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM).

Je ne saurais oublier ici le personnel du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines dont la disponibilité et la courtoisie ont été constantes à mon égard ; particulièrement Madame Ingrid Terrade, assistante de direction, Madame Florence Jeanne, chargée des collections, Madame Véronique Zanini, responsable du centre de documentation, Monsieur Daniel Huchon, responsable de la photothèque et Monsieur Jean-Dominique Gladieu, attaché de conservation du patrimoine, pour son affection et sa bonne humeur.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur Alexandre Delarge, conservateur de l'écomusée du Val de Bièvre, pour le partage de ses connaissances, ainsi qu'à l'équipe de l'écomusée, pour son accueil chaleureux.

Je remercie Monsieur Bruno Suzzarelli, directeur du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, de m'avoir autorisé l'accès aux dossiers des campagnes d'acquisitions, ainsi que Madame Émilie Girard, conservatrice et responsable du service des collections, de m'avoir facilité le travail au centre de documentation.

Que soit également remerciée ici Madame Dany Gandon, de l'agence Scénorama, à qui je dois de précieuses indications sur la scénographie du contemporain.

J'exprime ma gratitude à tous les musées membres de La FEMS qui ont accepté de répondre à mon questionnaire de recherche, et particulièrement à Madame Bérengère Clerc, secrétaire à la fédération, qui a facilité nos contacts.

Je voudrai remercier très affectueusement Jean-Yves qui m'a toujours soutenu pour que je puisse me réaliser à travers ce travail. Je lui adresse ma gratitude pour sa confiance, sa patience, sa générosité et pour son soutien quotidien incommensurable. Je lui dois beaucoup dans l'accomplissement de ce travail.

Je remercie tout particulièrement mon amie de longue date, Sanae, pour son soutien inconditionnel, depuis le début, et pour avoir toujours su trouver les mots justes pour m'épauler dans les moments de doute.

Je témoigne toute ma reconnaissance amicale à Hayat, dont le soutien moral et technique m'a été d'un précieux secours. Merci également à Pierre pour ses encouragements tout au long de cette aventure.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Bruno, qui a toujours fait preuve d'un enthousiasme communicatif à l'égard de mes recherches. Je le remercie pour son énergie, sa disponibilité et ses attentives lectures.

J'aimerais adresser un remerciement particulier à mon ami Sébastien qui a consciencieusement relu ma thèse. Ses conseils rigoureux et son sens critique m'ont aidé à affiner mon propos.

Mes remerciements vont également aux doctorants du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, pour la pertinence de leurs remarques, lors de nos échanges.

Je voudrai remercier chaleureusement mes amis qui m'ont encouragé à poursuivre mon chemin : Ingrid, Fabienne, Imad, Amanda, Aymeric, Anne, Pierre, Pia, Sylvie, Richard, Aline, Jean-Yves, Valérie, Jean-Bernard, Monique, Édouard, Lan, Thierry, Malika. Puissent ces lignes être l'expression de ma plus profonde reconnaissance.

Mes remerciements les plus sincères vont à toute ma famille qui m'a toujours soutenu. Je suis profondément reconnaissante envers la confiance et la patience de mes parents qui m'ont permis de découvrir d'autres horizons et de ne jamais dévier de mon objectif final. Sans eux, tout cela n'aurait jamais été possible.

Table des sigles et abréviations

AFLS : Association française de lutte contre le sida.

AIDS : Acquired Immune Deficiency Syndrome/Syndrome de l'immunodéficience acquise.

ANM : Anacostia Neighborhood Museum.

ANRS : Agence nationale de recherche sur le sida.

APASC : Association pour la promotion des activités culturelles.

ATP : Arts et Traditions populaires.

BD : Bande dessinée.

BTP : Bâtiments et travaux publics.

CAVB : Communauté d'agglomération de Val de Bièvre.

CD-ROM: Compact Disc-Read only Memory.

CECMAS : Centre d'études des communications de masse.

CEF : Centre d'Ethnologie française.

CFES : Comité français d'éducation à la santé.

CIAP : Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine de ville d'art et d'histoire.

CNADT : Comité interministériel d'Aménagement et de Développement du territoire.

CNRS : Centre national de la recherche scientifique.

CNT : Conseil national du tourisme.

CNVA : Conseil national de la vie associative.

COREPHAE : Commission régionale du patrimoine historique, archéologique et ethnologique.

CPE : Conseil du patrimoine ethnologique.

CPTR : Conférence permanente du tourisme rural.

CRD : Conservatoire à rayonnement départemental du Val de Bièvre.

CRIPS : Centre régional d'information et de prévention du sida d'Île-de-France.

DATAR : Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale.

DIACT : Délégation interministérielle à l'aménagement et à la compétitivité des territoires.

DJ : Disc Jockey.

DMF : Direction des musées de France.

DVD : Digital Video Disc.

EDF : Électricité de France.

EPA : Établissement public d'aménagement.

FEMS : Fédération des écomusées et des musées de société.

HEVN : Programme interministériel d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises.

HIV : Human Immunodeficiency Virus. (Virus de l'immunodéficience humaine (VIH)).

HLM : Habitation à loyer modéré.

ICOM : International Council of Museums/ Conseil international des musées.

INP : Institut national du patrimoine.

MAAO : Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.

MET : Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

MINOM : Mouvement international pour une nouvelle muséologie.

MNATP : Musée national des Arts et Traditions populaires.

MNES : Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.

MOMA : Museum of Modern Art.

MPE : Mission du patrimoine ethnologique.

MTCC : Musées des Techniques et Cultures comtoises.

MUCEM : Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

PACS : Pacte civil de solidarité.

PNR : Parc naturel régional.

PSC : Projet scientifique et culturel.

RATP : Régie autonome des transports parisiens.

RDA : République démocratique allemande.

RMN : Réunion des musées nationaux.

SAN : Syndicat d'agglomération nouvelle.

SCAAN : Syndicat communautaire d'aménagement de l'agglomération nouvelle.

SIC : Sciences de l'information et de la communication.

SIME : Salon international des musées et des expositions.

SNCF : Société nationale des chemins de fer.

TGV : Train à grande vitesse.

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

WWF : World Wide Foundation.

ZPPAUP : Zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	14
La construction du sujet et de la problématique.....	14
Les objectifs de la recherche	18
Le parti pris méthodologique	19
PREMIÈRE PARTIE - L'OBJET ETHNOGRAPHIQUE EN QUESTION	23
Introduction de la première partie	24
Chapitre premier - Les origines de l'objet ethnographique	25
1. L'impact de la pensée anthropologique sur l'ethnologie française	26
2. La conception de l'objet : de l'objet exotique à la théorisation de l'objet-témoin.....	35
2.1. La professionnalisation de l'ethnologie	35
2.2. La notion de « fait social total »	28
3. L'ambiguïté de la notion d'objet-témoin : effets du contre-esthétisme et perspective fonctionnaliste.....	40
4. Les « années Rivière » et le lancement de la muséographie avant-gardiste	46
Chapitre II - La crise des « grands musées » d'ethnologie français	51
1. L'échec du paradigme disciplinaire.....	52
2. Le manque d'autonomie scientifique et budgétaire	54
3. L'incohérence du schéma institutionnel	57
4. Le statut univoque de l'objet.....	58
Chapitre III. L'émergence des écomusées et des musées de société	61
1. L'effervescence patrimoniale de la décennie 1980-1990 : de l'objet-témoin à l'objet patrimonial.	62
2. La genèse écomuséale.	65
2.1. Le contexte de naissance des écomusées	65
2.2. La théorie communautaire : un principe fédérateur	68

2.3. Le primat de l'action culturelle	71
3. De l'écomusée au musée de société	72
3.1. Les musées de société, symbole d'une nouvelle muséologie.....	72
3.2. L'importance de la notion du territoire.....	75
3.3. La dimension sociale et participative	76
3.4. La création et le rôle de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS).....	78
4. Le contexte de crise des écomusées et des musées de société	80
4.1. Facteurs d'ordre territorial et scientifique	80
4.2. Facteurs d'ordre politique et institutionnel	84
4.3. Facteurs liés au statut de l'objet	87
Conclusion de la première partie.....	88

DEUXIÈME PARTIE. VERS DE NOUVELLES PRATIQUES MUSÉALES

ETHNOGRAPHIQUES LIÉES À L'OBJET DANS TROIS MUSÉES DE SOCIÉTÉ ...90

Introduction de la deuxième partie.....	91
---	----

Chapitre IV. L'approche anthropologique du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM).....93

1. L'aspect émergent du projet.	94
1.1. Un nouveau modèle d'exposition du musée du XXI ^e siècle.....	95
1.2. Le « chantier des collections »	97
1.3. Les “campagnes-collectes” : un nouveau dispositif d'acquisition.....	98
2. Le contexte de l'étude de terrain	99
3. Présentation des “campagnes-collectes” étudiées	101
3.1. <i>Histoire et mémoires du sida</i>	101
3.1.1. La légitimité scientifique d'un thème « difficile »	101
3.1.2. Les champs d'intervention muséale sur le sida.....	102
3.1.3. La typologie des objets collectés.....	103
3.1.4. La complexité des objets liés au sida au musée	106
3.2. <i>Graff, tag et musiques/danses</i>	110
3.2.1. La valorisation des arts de la rue au musée	110
3.2.2. Les critères d'acquisition d'objets liés au graff.....	113

3.2.3. Les typologies des objets collectés.....	114
3.2.3.1. Le mobilier urbain.....	114
3.2.3.2. Les outils des graffeurs.....	115
3.2.4. Les typologies des acquisitions liées aux musiques et aux danses urbaines	116
3.3. <i>Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée</i>	118
3.3.1. La référence aux emblèmes identitaires urbains par l'objet exogène, local et sériel.....	118
3.3.2. Les classification muséologiques des objets collectés	123
3.3.3. L'ambiguïté de la place de l'objet souvenir au musée	125
3.4. <i>Mariage : Construction du genre en Europe et en Méditerranée</i>	127
3.4.1. Une campagne d'acquisition à caractère ethnologique.....	127
3.4.2. La construction de trois modèles d'artefacts : les objets « documents », les objets « à histoire », et les objets « exemples »	128
3.5. <i>Écologisation des pensées et des pratiques, conflits et enjeux de pouvoir autour de l'eau</i>	133
3.5.1. La place des pratiques écologiques contemporaines au musée de civilisation	133
3.5.2. Les thèmes et les objets représentatifs de l'« écologisation des pensées ». 134	
Chapitre V. L'approche « participative » à l'écomusée du Val de Bièvre, Fresnes	137
1. Le contexte de l'approche contemporaine à l'écomusée du Val de Bièvre.....	138
1.1. Les structures de fonctionnement de l'écomusée.....	139
1.2. La particularité des missions	140
1.2.1. Un engagement dans l'action territoriale	142
1.2.2. Une muséologie participative.....	142
1.3. Les orientations de la politique de collecte	143
1.4. Présentation du corpus de la recherche	143
1.4.1. La campagne de collecte <i>Vos objets au musée : collecte à l'écomusée</i> ..	144
1.4.1.1. Le cadre thématique de <i>la collecte du troisième millénaire</i>	144
1.4.1.2. Des acquisitions axées sur le territoire	146
1.4.2. L'exposition <i>Un temps pour soi</i>	148

1.4.2.1. De l'évolution de la mobilité et des loisirs en ville.....	148
1.4.2.2. Les objets matériels et immatériels ciblés.....	149
1.4.3. L'exposition <i>C'est un petit Val qui mousse : le patrimoine du Val de Bièvre</i>	150
1.4.3.1. Autour de l'histoire du Val de Bièvre.....	150
1.4.3.2. Le choix muséographique de deux objets emblématiques du territoire.....	151
1.4.4. L'exposition <i>Au plaisir du don</i>	152
1.4.4.1. Un dispositif particulier de collecte auprès de l'habitant.....	152
1.4.4.2. Les objets représentatifs du geste de donner.	153
1.4.5. L'exposition <i>Images d'elles. Elles se font femmes</i>	154
1.4.5.1. La représentation de l'identité du genre à l'écomusée.....	154
1.4.5.2. Deux typologies d'objets de la mise en scène de soi : l'objet photographique et l'objet matériel.....	155
1.4.5.3. Le statut de l'objet contemporain à l'écomusée du Val de Bièvre .	156

Chapitre VI. L'approche « compréhensive » au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines..... 160

1. La particularité d'un musée de la ville nouvelle.	161
1.1. L'espace muséographique	162
1.2. Le lien des collections avec les nouvelles urbanités	163
1.2.1. Un fonds documentaire singulier	163
1.2.2. La collection « design »	165
1.3. Les modes d'acquisition des collections	166
1.3.1. L'appel à collecte.....	166
1.3.2. L'achat.....	166
2. Présentation du corpus de recherche	167
2.1. L'exposition permanente	167
2.1.1. Un dispositif dédié à l'histoire de la ville nouvelle.....	167
2.1.2. Une approche métaphorique de l'objet	167
2.2. L'exposition <i>L'appartement témoin de son temps</i>	170
2.2.1. La mise en valeur du mobilier des années 1970.....	170
2.2.2. La place de l'objet « design » au musée de société.....	171

2.3. L'exposition <i>Photos de famille : toute une histoire !</i>	172
2.3.1. Une exposition à trois dispositifs	172
2.3.2. L'objet photographique : un support mémoriel	173
2.4. L'exposition <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> ..	174
2.4.1. La muséographie de l'objet contemporain.	174
2.4.1.1. Le « chantier de fouille » : la phase de la « trouvaille »	174
2.4.1.2. Le « laboratoire » : la phase de l'interprétation	176
2.4.2. Les spécificités de l'objet du XX ^e siècle au musée de société	178
2.5. L'exposition <i>L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !</i>	179
2.5.1. La sensibilisation au territoire par l'art monumental	179
2.5.2. L'importance de l'art public au musée	180
2.5.3. L'approche de l'objet d'art public au musée	182
2.6. La posture scientifique du musée de la ville face à l'objet contemporain	183
 Conclusion de la deuxième partie	 187
 TROISIÈME PARTIE. LES ENJEUX DE LA COLLECTE DU CONTEMPORAIN AU SEIN DU MUSÉE DE SOCIÉTÉ	 191
 Introduction de la troisième partie	 192
 Chapitre VII. Le sens du contemporain au sein du musée de société	 193
1. La représentativité des exemples retenus sur le terrain.	194
2. Une connotation tripartite de l'objet contemporain.	201
 Chapitre VIII. La collecte du contemporain à l'échelle de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS)	 207
1. Présentation de l'outil d'analyse.	208
2. Les besoins et l'intérêt de la collecte du contemporain au sein du réseau de la FEMS .	210

Chapitre VIII. Les conséquences de la collecte du contemporain sur le statut des objets au musée de société	218
1. La mise à distance temporelle entre passé et présent.	220
2. La perspective documentaire des collectes d'objets contemporains	223
2.1. La logique des « archives » et du « document » dans les cas d'étude de terrain.	224
2.2. Le sens de la mise en archives au musée de société.....	227
3. La logique évaluative de la collecte au musée de société	230
3.1. Le tri des objets : un enjeu scientifique.....	230
3.2. Les critères de tri des objets contemporains.....	233
3.2.1. Critère lié au contexte de production et de diffusion	233
3.2.2. Critère lié à l'information.....	234
3.2.3. Critère lié à la mémoire	235
4. La logique de la mise en patrimoine	240
4.1. Le sens de la notion de patrimoine.....	240
4.2. Les principes de la patrimonialisation.....	242
4.3. La contradiction de la mise en archives et de la mise en patrimoine	245
 Conclusion de la troisième partie	 248
 Conclusion générale	 250
 Liste des figures	 259
 Sommaire des annexes	 260
 Annexes	 263
 Bibliographie.....	 407

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La construction du sujet et de la problématique

Cette thèse porte sur l'analyse du processus de collecte d'objets contemporains au sein des écomusées et des musées de société en France, dans une perspective ethnographique.

Cette question de la « contemporanéité » connaît un regain d'actualité en muséologie et prête le flanc à la critique dans le paysage des politiques culturelles. D'une part, l'acquisition d'objets jugés « banals » et « insignifiants », d'un point de vue patrimonial, va à l'encontre des méthodes scientifiques classiques, susceptibles de rendre un objet « muséalisable » ; d'autre part, les objets contemporains sont toujours mis en situation et soumis à l'usage. Pris dans les logiques de mondialisation et de consommation, leur collecte et leur nature contrastent avec celles des objets de collection, traditionnellement admis au musée (objet purement historique, objet- témoin ou objet « document ») et remet en cause la notion même d' « authenticité », qui se rapporte à l'ancienneté et à l'historicité. L'absence de cette qualité intrinsèque antérieure, difficilement controversée, rend difficile, voire critique la validation de ces objets dans un cadre muséal, faute de perspectives historique et mémorielle. Toujours est-il que la collecte du contemporain semble un « acte quasiment contre-nature » (Colardelle, 1999) que le musée doit toujours justifier et défendre.

La collecte des objets contemporains se heurte à de nombreuses réticences, notamment parce qu'elle remet en question l'enjeu des continuités disciplinaires. Notre propos n'est donc pas de montrer que ce processus marque une rupture dans l'histoire des musées ethnographiques, mais plutôt de tracer l'évolution dans les orientations, les méthodes et les finalités de la collecte. D'une part, celles-ci nous renseignent sur de nouvelles modalités de la muséologie ethnographique ; d'autre part, elles permettent de prendre en considération des objets jusqu'à présent jugés « indignes » d'un musée, notamment les produits banals et éphémères de la société de consommation actuelle, dont le manque de perspective historique rend difficile le processus de patrimonialisation.

S'interroger sur le paradoxe de l'entrée de l'objet contemporain au musée de société suppose de se concentrer sur les pratiques que le phénomène induit en matière de collecte. Un tel biais, en effet, permet d'appréhender la façon dont le musée entend légitimer l'acquisition d'objets représentatifs de la société actuelle. Ce sont donc ces pratiques de collecte qui focaliseront notre attention, et en particulier les expériences singulières de trois musées dont nous chercherons à mettre en lumière ce qui les caractérise.

Certes, la dimension symbolique des objets, fondée sur le mode référentiel, ne saurait être passée sous silence. Nous nous interrogerons donc sur la production d'un « système signifiant » par le musée, qui intègre les objets dans un système de significations accessible, favorisant en cela une hybridation de sens tout à fait opposée à la lecture monographique. Sera esquissée ici une approche des moyens qu'utilise un musée de société pour donner une visibilité institutionnelle et culturelle à des objets familiers. Cette question se pose avec acuité dans le cas des collections « vivantes », c'est-à-dire composées d'objets quotidiens en usage. La caractéristique première de ce type de collection est la continuité : voici qui éclaire aussi bien la finalité de l'objet que les processus qui conduisent à son entrée au musée, en tant qu'artefact conforme à un certain modèle, donc « muséalisable ».

Mais revenons au préalable sur la maturation de notre sujet de recherche, des premières esquisses jusqu'à sa forme finale.

Notre réflexion est née d'une interrogation sur le statut de l'objet ethnographique, basée sur la perception négative qui pèse aujourd'hui sur l'image des écomusées et des musées de société. Il faut croire que nul ne peut aujourd'hui parler de ces établissements sans les associer automatiquement à un contexte de crise (crise de l'ethnologie, de l'objet, du territoire...), ni sans les décrire comme des musées nostalgiques et passéistes, en quête d'identité. De fait, nombreuses sont les critiques à l'endroit de l'objet ethnographique, au point que certains se sont même demandé s'il fallait brûler les musées d'ethnographie (Jamin, 1999), s'il fallait les fermer (Prado, 2003) ou si l'objet-témoin, faute d'une institution sensible à une anthropologie de l'objet, n'était pas condamné à disparaître (Grognet, 2005).

Notre démarche, une interrogation sur le statut de l'objet, avait pour point de départ l'observation d'une transformation ou à tout le moins d'une évolution en cours dans le paysage muséal ethnographique, aussi bien en termes de méthodes d'investigation que de

thématiques de recherche. Elle avait pour objectif, à l'origine, d'analyser les causes et les conséquences pratiques d'une telle mutation. En creusant la question, cependant, la problématique de l'objet contemporain nous a semblé d'un intérêt tout particulier : dès lors, il nous a semblé opportun de nous concentrer sur ce champ précis, afin d'aboutir à des réponses aussi structurées que possibles, quand bien même la question du statut de l'objet réclame une réflexion transversale et reste donc difficile à saisir, d'un point de vue épistémologique.

Il est vrai que l'objet, historiquement, a toujours fait partie de l'ethnologie, parce qu'il illustre un contexte social et culturel donné. Mais les travaux menés sur l'objet-témoin démontrent qu'il n'existe pas de conception universelle et unanime de l'objet ethnographique. Jean Jamin (1996) a dénoncé les effets réducteurs de ce concept sur l'exposition, puisqu'il conduit, sur le plan muséographique, à présenter tous les objets ethnographiques de la même façon, ce qui les réduit à des « objets-reflet », ou à des « échantillons de civilisation ». Comme l'écrivait Jacques Hainard (1984), « l'objet n'est la vérité de rien du tout » : il ne prend sens que placé dans un contexte. Chaque musée doit donc « contextualiser » les objets qu'il donne à voir et en définir sa propre conception. Cette construction s'explique par des choix idéologiques et scientifiques aussi nombreux que les institutions elles-mêmes, mais dans le cas des écomusées et des musées de société, elle puise son originalité dans des enjeux le plus souvent liés au « territoire », celui où ces établissements culturels s'enracinent.

Ces considérations nous ont finalement menés à la question du « contemporain » dans les écomusées et les musées de société. Les problématiques que ceux-ci embrassent aujourd'hui ne diffèrent pas, fondamentalement, de celles qui les agitaient à l'origine : il s'agit toujours, et il s'est toujours agi, de mettre en scène l'environnement social et d'être en harmonie avec la population locale. Pourtant, bien qu'ils aient porté par le passé un regard sur la société environnante, les écomusées et les musées de société évitaient le contemporain immédiat. Conçus à l'origine comme musées populaires et outils de développement communautaire, notamment dans les milieux ruraux, ils ont progressivement gagné le champ de l'environnement social et urbain et commencent désormais à se tourner vers les problèmes sociaux contemporains, dont ils veillent à intégrer la dimension territoriale. Aujourd'hui, ils cherchent à s'ancrer dans un modèle muséal contemporain, capable de présenter en permanence l'histoire locale en train de se faire et d'assumer tous les enjeux idéologiques que pourrait laisser supposer une approche du présent. Parmi les sujets nouveaux qu'ils explorent,

suivant cette démarche actuelle, figurent l'actualité, l'espace urbain, la ville, l'art, les genres, les représentations sociales, la diversité, l'identité personnelle et collective, l'environnement, les questions de développement durable, le contemporain ou tout simplement les pratiques de la quotidienneté, autant d'hybridations avérées. Cette dynamique « transversale » s'explique en grande partie par l'aménagement culturel des territoires, dont l'impact s'est révélé considérable sur la définition des missions des musées.

Devant l'ampleur de ces phénomènes, il s'est rapidement avéré nécessaire de choisir un axe de réflexion bien précis à étudier. Deux composantes ont surgi progressivement de nos questionnements théoriques et sont étroitement liées entre elles : l'objet contemporain, et les mécanismes de sa collecte. Cette dernière suscite aujourd'hui, de manière particulière et urgente, l'intérêt des conservateurs des écomusées et des musées de société, qui interviennent à contre-courant pour en revendiquer le bien-fondé. Pour autant, elle ne fait pas l'objet de recherche scientifique spécifique. Malgré la floraison des approches de l'objet muséal, l'objet contemporain est resté en marge des préoccupations heuristiques ; et de même, en dépit de l'importance que les sciences humaines accordent en général à la culture matérielle, les objets quotidiens restent paradoxalement assez peu explorés.

Certes, cette catégorie d'artefacts a été évoquée dans le champ de la consommation (Baudrillard, 1968 ; Bourdieu, 1979 ; Bromberger, Chevallier dir., 1999), de la communication (Moles, 1972 ; Semprini, 1995 ; Garabuau-Moussaoui, Desjeux dir., 2000) et de la décoration domestique (Segalen, 1987 ; Deniot, 1995 ; Halitim, 1996). Dans une approche ethnographique, on a appréhendé l'objet résiduel (Debary, Tellier, 2004). De plus, les travaux¹ de Thierry Bonnot (2002) ont mis l'accent sur la patrimonialisation de l'objet trivial, en l'occurrence l'objet de série, et ont montré que celui-ci est susceptible de devenir un objet de patrimoine dès lors qu'il est acquis pour être transmis aux générations futures et que son appropriation permet la construction de son statut social. Mais malgré tout, cette catégorie d'objets reste en marge des analyses établies sur les objets en muséologie. En effet, l'étude de l'objet se noue fréquemment à celle de l'exposition ou à celle des publics. Le plus souvent, elle est corrélée au contexte de la collection, mais point à celui de la collecte : pourtant, ce

¹ Thierry Bonnot a travaillé sur une série d'objets *a priori* banals, considérés aujourd'hui comme partie intégrante du patrimoine local à l'écomusée de la communauté urbaine du Creusot-Montceau-les-Mines (Saône-et-Loire). Il s'agit d'un ensemble de poteries dont il a retracé, au moyen d'entretiens avec leurs détenteurs, la « biographie », c'est-à-dire la trajectoire sociale (qui inclut la fabrication, l'acquisition et l'appropriation).

moment clé ne définit-il pas l'essence même de tout musée ? Dans ce sens, le champ des pratiques de collecte demeure récent et les objets de recherche à son sujet restent à construire.

L'acquisition d'objets contemporains à l'écomusée et au musée de société soulève plusieurs interrogations auxquelles nous tenterons de répondre. Que signifient le « contemporain » et l'objet contemporain dans l'enceinte de ces musées ? Quels sont les objets contemporains effectivement collectés, et quelle validité faut-il leur attribuer ? Que nous apprennent les modalités de constitution des collections contemporaines des pratiques de collecte, mais aussi des liens qu'entretiennent les institutions avec le territoire et ses habitants ? Quels sont les enjeux et les tensions contemporaines à saisir dans ce sens ?

Partant de ces questionnements, nous considérons qu'il existe une contradiction de perspective temporelle entre la logique de patrimonialisation, qui renvoie au passé, et celle de la collecte du contemporain, plutôt orientée vers le présent et le futur. Nous avançons l'hypothèse qu'une telle contradiction n'est pas sans conséquences sur les missions du musée et sa vision des objets et du monde.

Les objectifs de la recherche

Les objectifs de cette recherche, dans sa forme aboutie, ont consisté à :

1- Décrire des pratiques de collecte aujourd'hui opérationnelles au sein des écomusées et des musées de société, afin d'analyser leurs convergences et leurs divergences et de mettre en lumière la cohérence de ces pratiques avec la nature de l'objet.

2- Examiner la portée de la dimension contemporaine sur la signification de l'objet muséal. Aujourd'hui, le contemporain devient un objet d'étude et un examen de valeur. L'aborder de façon scientifique pose le problème de la distance à conserver avec son objet d'étude. D'un point de vue épistémologique, le présent travail de thèse envisage l'appréhension de l'objet contemporain au sein du musée en tant qu'objet de savoir. En d'autres termes, il s'agit d'analyser la façon dont le musée construit un savoir et une connaissance sur l'objet contemporain.

3- Déterminer l'impact de la collecte du contemporain sur les missions du musée et sur le statut des objets recueillis.

Le parti pris méthodologique

Cette recherche est structurée en trois parties, comportant en tout neuf chapitres :

La première partie constitue le questionnement théorique de la recherche. Elle rappelle, dans un premier chapitre, le contexte historique de la naissance de l'objet ethnographique, en l'occurrence le paradigme de la notion d'objet-témoin, et les avancées théoriques qui l'ont définie dans la discipline ethnographique française, en tant qu'entité épistémologique, au début des années 1930. Il s'agit d'une étape importante dans la mesure où l'objet-témoin désigne toujours, d'un point de vue heuristique, l'objet ethnographique, en dépit des controverses à son sujet. À partir du deuxième chapitre, un regard rétrospectif est jeté sur la lente gestation des grandes institutions parisiennes que sont le musée des Arts et Traditions populaires (MNATP), le musée de l'Homme et le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO), anciens modèles d'une ethnologie en plein essor. Le déclin de ces institutions, relayées par les écomusées et les musées de société dans les années 1970-1980, dénote un glissement d'intérêt de la culture matérielle vers l'aspect sociétal. C'est ce qu'explique le troisième chapitre, qui fait ensuite le point sur les critiques dont les écomusées et les musées de société font aujourd'hui l'objet, victimes du décalage entre leur discours et les réalités territoriales dans lesquelles ils s'inscrivent. Ces considérations théoriques sur les écomusées et les musées de société nous permettront de saisir le paradoxe de leur situation ; c'est alors seulement qu'il sera question d'examiner la nouvelle orientation des collections, axée sur le contemporain.

La deuxième partie de la recherche est le fruit d'un travail de terrain concernant trois musées foncièrement différents de par leur taille, leur situation géographique et leur démarche. Il s'agit du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille, de l'écomusée du Val de Bièvre à Fresnes (Val-de-Marne) et du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines (Yvelines). Développée en trois chapitres (chapitres IV, V, VI), cette lecture comparée consiste à décrire et à analyser trois démarches muséales de collecte de l'objet contemporain, qui renvoient communément au champ des nouvelles pratiques dans les musées de société. Confronter le projet d'une grande institution nationale à deux petits musées territoriaux, tous deux situés en Île-de-France, entend faire ressortir les divergences et les points communs sur leur procédure de collecte, et vérifier le lien établi entre l'objet et les pratiques. Parallèlement, le sens du contemporain dans ces musées sera analysé, non

seulement en tant qu'assise temporelle, mais particulièrement comme objet d'étude d'une « anthropologie de l'aujourd'hui » (Prado, 2003).

Après de premières années consacrées à la recherche théorique et bibliographique, l'écueil méthodologique consistait à trouver des musées² qui traitent du contemporain, dans un périmètre accessible. La présentation des trois musées en question, telle qu'exposée dans la présente thèse, correspond au mouvement de notre pensée, mais non pas au déroulement réel de l'étude de terrain. En fait, le premier terrain de recherche fut l'écomusée du Val-de-Bièvre, appelé à l'époque écomusée de Fresnes. Son choix fut le fruit du hasard et remonte à la fin de notre formation de conservateur du patrimoine à l'Institut national du patrimoine (INP) en 2004 : nous y avons effectué un stage de découverte d'une durée de deux semaines. Ce contact nous a conduits naturellement vers le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, puisque les deux musées sont pionniers en matière de collecte du contemporain au sein de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS). Par la suite, Madame Julie Guiyot-Corteville, qui occupait la fonction de conservatrice en chef³ du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, au moment du déroulement de notre étude de terrain, nous a vivement orienté vers le MUCEM, étant donné son travail entamé sur la question. Ce fut donc la position des musées vis-à-vis de la collecte – plutôt qu'une problématique – qui a dicté le choix des autres terrains et l'évolution de la problématique vers la question des pratiques de collecte. Par la suite, au gré des évolutions des hypothèses de travail, le périmètre scientifique et spatial de l'étude fut constamment redéfini.

Nous avons opté, dans notre étude de terrain, pour une démarche purement documentaire qui consistait à dépouiller différents fonds d'archives relatifs aux dernières campagnes d'acquisitions et aux expositions temporaires et permanentes des trois établissements, soit un panel allant de cinq à six réalisations, selon la nature de chaque terrain.

² Signalons à ce sujet que nous souhaitons étudier comme troisième terrain d'étude l'écomusée du Pays de la Roudoule, situé dans les Alpes-Maritimes. Nous avons découvert cet écomusée en assistant, en tant que chercheur indépendant, aux troisièmes rencontres professionnelles de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS) de 2006, sur le thème « Transmission, Trans-missions : écomusées et musées de société entre rupture et continuité ». L'élaboration d'un nouveau projet scientifique et culturel fut l'occasion pour l'écomusée de poser un regard neuf sur sa muséographie. À l'occasion de ses vingt ans, était présentée l'exposition *Terre de migration, terre de passage*, conçue comme une riposte au dépeuplement de la vallée de la Roudoule, car supposée donner aux habitants les moyens d'assurer eux-mêmes la transmission de leur mémoire. Nous avons écarté cet écomusée de notre corpus parce que les problématiques qui l'intéressent relèvent davantage de la sociabilisation des objets que du champ contemporain.

³ Actuellement, elle occupe la fonction de conservatrice en chef du Musée français de la photographie de Bièvres (Essonne).

Notre analyse du corpus se fonde sur les trois types d'évènements qui jalonnent la vie d'un objet à l'intérieur du musée, à savoir : la campagne de collecte, l'exposition permanente et l'exposition temporaire. Non seulement cette analyse cible la nouveauté des pratiques, mais elle insiste sur l'aspect évolutif des thématiques d'investigation adoptées par ces musées, qui transparait clairement tout au long de la recherche. Des grilles d'analyse feront apparaître les critères de sélection de ces objets préalablement à leur acquisition ou à leur exposition. En ce sens, la multiplication des terrains fut un atout, car elle nous a confrontés à plusieurs inconnues et permis d'aller au-delà des réponses que nous attendions. De plus, elle n'a pas mobilisé d'outils spécifiques pour chaque terrain. Le procédé documentaire s'est avéré pertinent au final, car il nous a fourni une idée d'ensemble sur le parcours méthodologique et déontologique de chaque musée. Nous entendons par parcours méthodologique et déontologique, le positionnement institutionnel et les performances professionnelles de chacun des trois musées du corpus, en matière d'acquisitions et de contribution à la connaissance des objets contemporains.

La troisième et dernière partie de notre réflexion est consacrée, quant à elle, aux enjeux de la collecte du contemporain. Elle s'emploie à vérifier notre hypothèse de départ : l'idée que la collecte du contemporain, du fait de la distorsion qu'elle induit entre passé, présent et futur, n'est pas sans conséquences sur les missions du musée. Pour ce faire, trois chapitres sont nécessaires : le premier (chapitre VII) examine, à partir de la représentativité des exemples retenus dans le l'étude de terrain, les différentes significations que revêt le contemporain dans les trois musées du corpus. Le deuxième chapitre (chapitre VIII) analyse les réponses à un questionnaire que nous avons élaboré puis adressé aux musées membres de la Fédération des écomusées et des musées de société, grâce au soutien de cette fédération et en particulier de son ancienne⁴ présidente, Madame Julie Guiyot-Corteville. Ce questionnaire avait pour objectif d'élargir notre perception du regard porté par les écomusées et les musées de société en France sur leurs propres actions de collecte du contemporain, pratique dont on sait qu'elle ne va pas de soi. Cette étape nous a semblé utile pour penser l'aspect émergent et innovant de la question, en parallèle de la triple étude de terrain plus détaillée.

Le troisième chapitre (chapitre VIII), quant à lui, met en relation l'enquête de terrain et l'analyse des données issues de ce questionnaire. Il montre comment elles s'éclairent

⁴ La présidence de la FEMS est assurée, depuis le mois d'avril 2011, par Monsieur Marc Casteignau. Madame Guiyot-Corteville est toujours administratrice de la fédération.

mutuellement et présente les résultats de l'étude expérimentale de terrain. Il aborde également la question transversale du statut de l'objet contemporain, et ce sous quatre angles : celui de la temporalité, celui de l'objet « document », celui des critères de « tri » des collections, et enfin celui de la « mise en patrimoine ». Dans ce procédé, la réflexion sur le statut se veut une lecture des modèles de compréhension possibles des objets contemporains. Nous n'avons pas pu l'évacuer à ce stade de la recherche, ne serait-ce que pour déterminer à quel point les écomusées et les musées de société ont de leur collecte du contemporain une conception précise.

PREMIÈRE PARTIE

L'OBJET ETHNOGRAPHIQUE EN QUESTION

Introduction de la première partie

Les écomusées et les musées de société ont une vocation ethnographique. Dresser un historique de l'ethnologie française moderne et des avancées théoriques qui ont construit l'objet ethnographique permet de comprendre les mécanismes heuristiques et institutionnels de son lien avec l'une des disciplines mères, l'anthropologie sociale. Une telle démarche met également en évidence les continuités et les ruptures établies à partir des années 1970 dans le champ patrimonial ethnographique et muséographique, avec l'élargissement du terrain d'exercice de la discipline et l'introduction de nouvelles collections, moins axées sur la culture matérielle que sur l'aspect sociétal des objets. Ce glissement d'une étude de l'« Autre lointain » à l'« Autre proche » traduit une nouvelle configuration de l'ethnologie contemporaine et oblige à reconsidérer les réalités des territoires comme de la société.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'OBJET ETHNOGRAPHIQUE

1. L'impact de la pensée anthropologique sur l'ethnologie française

La notion de l'objet exotique est née avec les cabinets de curiosité au XVIII^e siècle. À cette époque, les souverains d'Europe développaient ces cabinets où ils rassemblaient toutes sortes d'objets rares ou insolites, rapportés de pays lointains en voie de colonisation. Ce fut le cas, par exemple, du Cabinet du Roy, devenu Muséum d'histoire naturelle en 1793, ou encore du Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale en 1795. Au XIX^e siècle, l'expansion coloniale offrit à l'ethnologie évolutionniste⁵ naissante de vastes domaines d'étude et permit à des institutions officielles de voir le jour : ce fut par exemple le cas en 1827, sous le règne de Charles X, lorsque fut ouvert, dans les Galeries du Louvre, le musée de la Marine et d'Ethnographie.

Progressivement, la recherche des peuples « primitifs » dits « sauvages » et de leurs productions matérielles a abouti à un discours scientifique élaboré sur la relation de l'objet avec d'autres objets de la même culture. C'est ainsi qu'est née la notion de l'objet ethnographique, témoignage culturel et scientifique qui permet d'expliquer, d'illustrer et de reconstituer une partie de la vie de l'ethnie étudiée. « Contrairement à la “curiosité” des cabinets du XVIII^e siècle, l'objet ethnographique qui émerge au XIX^e siècle n'a de sens que mis en relation avec d'autres, constituant ainsi une collection, base de la réflexion et du discours scientifique », explique Fabrice Grognet (2005 : 50).

Les productions matérielles sont répertoriées en fonction de leur origine géographique, de leur époque et de leur usage. Elles sont donc considérées sous l'angle de l'utilité pratique et sociale. Ce sont des objets d'étude heuristique. La conceptualisation sous-jacente à cette démarche avait pour but de classer les objets et de les référencer au moyen de toutes les

⁵ Ce courant a été lancé par les fondateurs de l'anthropologie, dont l'Américain Lewis Henry Morgan et les Anglais Edward Taylor, James George Frazer et Herbert Spencer. Lewis Morgan a classé les sociétés selon leur niveau technique en trois phases : sauvagerie (cueillette et chasse), barbarie (début de l'agriculture) et civilisation. Il a classé ensuite trois périodes par phase : ancien, moyen, et tardif. Il établit des corrélations entre les techniques et les caractéristiques sociales, politiques et religieuses des sociétés. Sa théorie est actuellement totalement dépassée, mais il est le premier à avoir élaboré une réflexion théorique sur la terminologie de la parenté. Edward Taylor s'est illustré dans le domaine de l'ethnologie religieuse. Il est plus connu pour sa théorie de l'animisme, selon laquelle le primitif aurait pris conscience de l'existence d'un esprit invisible qui animerait toute la nature. Ce modèle d'évolution de la religion présente des esprits de la nature qui se seraient progressivement spécialisés pour devenir des divinités, puis une seule divinité (monothéisme). Il est aussi connu pour sa théorie des survivances, qui confirmerait l'existence de stades successifs dans l'évolution culturelle. Quant à James Frazer, il contribua à populariser l'intérêt pour l'anthropologie et à analyser les symboles. Herbert Spencer fut l'un des principaux défenseurs de la théorie de l'évolution au XIX^e siècle à avoir étendu cette notion à de nouveaux domaines comme la philosophie, la psychologie et la sociologie.

informations nécessaires à leur identification : cartels, cartes géographiques, dessins, photographies, etc. C'est cet effort de conceptualisation que l'on trouve à l'origine de la notion de l'objet « document ».

La valeur documentaire de l'objet repose aussi bien sur sa relation avec d'autres objets matériels de son milieu que sur son appartenance à un environnement physique particulier (une maison, un atelier d'artisan...). L'objet *in situ*⁶, conservé dans son contexte d'origine ou dans son milieu naturel, est le plus à même de représenter les activités humaines qui ont conduit à sa production ou à son utilisation. Pour mieux l'appréhender, il faut en dresser un inventaire complet en préalable à l'acquisition et aux études et analyses à venir. Selon Fabrice Grognet (2005 : 50), bien que l'objet-témoin ait été conçu par la collecte sur le terrain, c'est bien l'inventaire qui marqua sa naissance officielle en légitimant son existence dans le patrimoine français et dans les musées.

C'est dans cet esprit que le « service des missions » a été mis en place en 1842, afin d'enrichir les collections. L'Exposition universelle de 1878 à Paris a accentué l'engouement pour les spécimens ethnographiques des colonies qui nourrissaient l'imaginaire colonial. Le succès de cet événement est à l'origine de la construction, sur le site même où elle avait eu lieu, du musée d'Ethnographie du Trocadéro⁷ (MET), premier musée ethnographique en France, fondé par le professeur Ernest-Théodore Hamy en 1878 et ouvert au public en 1882.

Le MET accueillit les collections présentées au cours des grandes Expositions universelles ; les Fauves et les Cubistes y découvrirent l'art nègre au début du XX^e siècle. Il rassemblait, entre autres, les collections du musée du Louvre, du Muséum d'histoire naturelle – auquel il fut rattaché en 1928 – de la Bibliothèque nationale et de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Le 18 avril 1884, jour de l'inauguration⁸ de la *Salle de France*, on y présenta pour la première fois au public, à côté des objets exotiques provenant des colonies extra-européennes, des objets témoins de la société française. Cette salle marqua la matérialisation d'une section principalement consacrée à l'ethnologie de la France et à d'autres cultures

⁶ Le principe de l'objet *in situ* s'oppose à celui de l'objet *in vitro* qui regroupe les objets qui ne sont pas dans leur contexte d'origine et qui sont conservés dans un milieu artificiel (vitrines) ou institutionnel (musées, bibliothèques, services d'archives...).

⁷ Le musée d'Ethnographie du Trocadéro a été fondé par les lois du 29 juin et 17 juillet 1880, sous l'impulsion de Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

⁸ Inaugurée à l'occasion du Congrès des sociétés savantes, à l'initiative d'Armand Landrin, assistant du Dr Ernest Théodore Hamy au musée d'Ethnographie du Trocadéro.

paysannes d'Europe, à un moment où les missions de collectes d'objets, entreprises au nom de l'État, ne concernaient que le monde extra-européen. Son aspect patriotique eut beaucoup de succès auprès du public. Elle constitua le premier noyau des futures collections du musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP). Cependant, la création du MET, bien qu'elle ait contribué à l'entrée des objets extra-européens dans les collections du patrimoine français, n'a pas fait évoluer le sens donné à l'objet ethnographique depuis le début de l'ethnologie évolutionniste du XIX^e siècle, qui considérait l'objet comme un indicateur du stade de développement d'une culture et postulait que l'histoire des sociétés se déroule de façon progressive et sans discontinuité. Cela s'expliquait par la généralisation du terme d'objet ethnographique à toutes les choses matérielles (Grognet, 2005).

Effectivement, ce courant de pensée anthropologique présuppose que puisqu'il n'existe qu'une espèce humaine, toutes les sociétés suivent le même schéma d'évolution, depuis l'état primitif jusqu'au stade atteint par la civilisation occidentale. Ces principes ont certainement enrichi l'ethnologie, dans le même temps qu'ils assimilaient l'évolution de l'humanité à l'évolution biologique : l'objet fut alors appréhendé, selon Ernest-Théodore Hamy, comme une sorte de prolongement de l'organisme humain, le biologique et le culturel ne faisant qu'un, ce qui mit fin à la perpétuelle opposition entre sciences naturelles et sciences humaines.

Cependant, ce paradigme finit par susciter des critiques, car il impliquait de concevoir l'évolution de l'histoire de l'humanité de façon univoque, quelle que soit la situation des peuples dans le temps et dans l'espace, et appliquait cette évolution, au sens large de progrès, à différentes notions comme l'organisation sociale, la parenté ou encore les caractéristiques politiques et religieuses des sociétés.

L'école diffusionniste⁹ fut la première école de pensée anthropologique à réagir contre le paradigme évolutionniste et sa conception univoque du développement des sociétés. À partir des années 1870, les deux branches de cette école, l'une américaine, l'autre allemande,

⁹ De l'école historico-culturelle allemande et autrichienne sont issues quelques unes des figures emblématiques du diffusionnisme : Léo Frobenius qui a distingué des cercles culturels identifiables à partir d'un certain nombre de caractéristiques communes résultant de contacts historiques dans une zone définie ; Bernhard Ankerman et Fritz Graebner qui ont proposé un schéma explicatif général selon lequel tout développement culturel part d'un centre, d'un foyer et se diffuse aux alentours (vitesse de diffusion uniforme, sans obstacles); enfin le Père Wilhelm Schmidt qui a étudié les raisons du refus ou de l'acceptation de certaines caractéristiques culturelles par différents peuples. À côté de cette école allemande et autrichienne, il convient de citer également l'hyperdiffusionnisme anglais et ses protagonistes William James Perry et Grafton Eliott Smith, qui ont prétendu que le monde avait été civilisé à partir d'un unique centre culturel : l'Égypte ancienne.

postulèrent que le progrès provenait essentiellement de la transmission de traits culturels¹⁰ et des contacts interculturels entre les groupes humains, notamment par le biais des migrations, des échanges et des dynamiques spatiales et géographiques.

Vues sous cet angle, les transformations sociales étaient davantage tributaires d'emprunts culturels et de processus d'imitation ou d'acculturation que de création par des individus. Les éléments les plus répandus, en toute logique, correspondaient donc aux plus anciens. On intégrait des éléments culturels dans des ensembles de plus en plus larges et on analysait minutieusement différents aspects des différentes cultures comme preuves de diffusion.

L'ethnologie française a tenté de concilier l'approche évolutionniste et l'approche diffusionniste en s'intéressant aussi bien au progrès des sociétés qu'aux ressemblances entre les différentes cultures. Néanmoins, malgré ses avancées nouvelles, on reprocha au diffusionnisme sa théorisation des contacts interculturels et son incapacité à montrer des similitudes entre les cultures humaines. Pouvait-on attribuer une origine commune à deux objets uniquement parce qu'ils étaient semblables ? La pensée diffusionniste n'avait-elle pas tort de vouloir tout démontrer au moyen de statistiques et de classifications ?

Pourtant, le diffusionnisme n'excluait pas forcément une conception biologique et évolutionniste de l'histoire. Tout comme l'évolutionnisme, il défendait la suprématie de la culture occidentale et la considérait comme le modèle de la société savante, l'aboutissement du progrès à atteindre et à appliquer à toutes les sociétés humaines. Au fur et à mesure que l'on étudiait les peuples non occidentaux, il s'avérait donc nécessaire de considérer spécifiquement chaque forme d'organisation sociale et d'évaluer les objets et les activités à travers lesquelles elle se manifestait.

Pour assurer la cohésion sociale, tout doit avoir une fonction dans la société. C'est ce qu'a voulu démontrer le fonctionnalisme de Bronislaw Malinowski et de Radcliffe-Brown. Refusant les idées évolutionnistes et diffusionnistes, la sociologie fonctionnaliste accorde à chaque fait social une ou plusieurs fonctions qui le déterminent à l'intérieur de sa propre culture (« la totalité organique »).

¹⁰ Selon Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin (2005 : 16) : « les traits culturels comprennent aussi bien des objets (vêtement, ustensile de cuisine, architecture) que des habitudes (alimentaires) ou des interdits (rituels) ».

Cette approche structure les comportements des individus à partir des rôles et des fonctions qui favorisent une stabilité de la société et des institutions de façon synchronique. « La compréhension des sociétés passe du global au local », disait Malinowski, ce qui nécessitait une immersion dans la vie de terrain pour mieux comprendre, de l'intérieur, le groupe étudié. Le fonctionnalisme avait tendance à simplifier les réalités culturelles ; néanmoins, il a instauré l'observation participante comme pierre angulaire de l'étude de terrain et a accentué le rôle décisif de l'élément socioculturel dans la vie sociale en tant que « totalité ».

En ce qui concerne l'objet, les analyses fonctionnelles ont appliqué leur perspective finaliste et purement rationaliste (la notion d'utilité) à l'objet comme aux individus. « Les objets matériels sont mobilisés pour illustrer une vision cohérente et unificatrice de la société en ce qu'ils y ont nécessairement une fonction et jouent un rôle déterminé » (Julien, Rosselin, 2005 : 25). Ces analyses soutenaient l'aspect d'utilité et de causalité des objets. À quoi sert l'objet pour être intégré à un système culturel (social, religieux) donné ? L'objet n'est plus un symbole de développement ou de diffusion, il devient un moyen utile pour aboutir à des fins, d'où l'intérêt prioritaire accordé au travail (et non aux loisirs), aux outils, aux techniques et aux gestes nécessaires à l'usage de l'objet. L'équilibre d'une culture dépend de l'intégration de l'ensemble de ses composantes : tout s'intègre et se tient de façon synchronique.

C'est en insistant sur ce côté matériel et fonctionnel des objets collectés et entreposés dans des musées que les ethnologues rendaient compte des techniques industrielles. De ce point de vue, l'objet ethnographique fut souvent rapproché de l'instrument ou de l'objet technique, soit de « tous les arts de la production matérielle non esthétique » (*Instructions sommaires*, 1931 : 11), notamment lorsqu'il s'agissait d'étudier, dans une perspective technologique, les processus de fabrication (métallurgie, instruments mécaniques généraux, machinerie, travail de la pierre, du bois, etc.). À ce sujet, la tradition anthropologique française, plus encline à étudier la technologie et les gestes techniques (technologie culturelle)¹¹, accentuait ce statut de preuve objective¹² lié à l'objectivité de la matière, contrairement à la tradition anglo-saxonne qui considérait davantage les objets comme spécimens de culture (*ibid.*).

¹¹ Citons à ce sujet les apports fondamentaux d'André Leroi-Gourhan à l'épistémologie de l'anthropologie des techniques, de même que sa classification générale de l'action technique.

¹² Selon Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin (*ibid.* : 28), ce statut de « preuve objective » n'a pas disparu avec la remise en cause des courants historiques de l'anthropologie qui le présentaient ainsi. Ainsi trouvent-elles qu'il « est encore très fréquent de lire que l'analyse de la culture matérielle ou de la technologie se prêterait mieux que toute autre à une observation objective ».

L'objet technique était envisagé dans sa fonctionnalité : objet industriel ou instrument, il devait assurer un service de caractère pratique, utilitaire pour l'homme. Il était finalisé, transformé par l'homme dans un but précis ; les matériaux utilisés dans sa construction évoluaient aussi au gré de leur disponibilité et de l'évolution des techniques. Cependant, l'appréhension de l'aspect technique de l'artefact demeurait insuffisante (Jamin, 1985), car elle ne renvoyait qu'à un stade descriptif et interprétatif, au détriment de l'analyse de la structure.

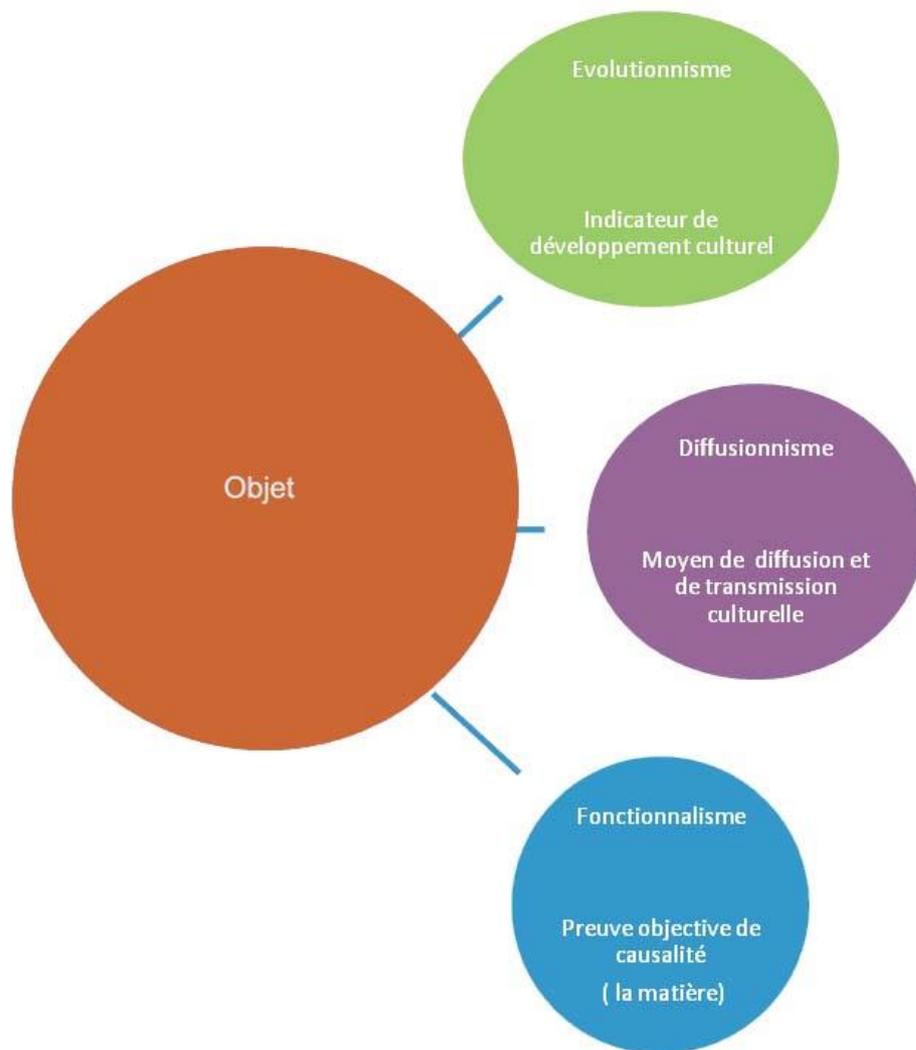


Figure 1. Les significations de l'objet par courant anthropologique

En définitive, l'ethnologie française a puisé ses inspirations dans les trois courants de l'anthropologie : évolutionnisme, diffusionnisme et fonctionnalisme. Pour autant, elle n'avait pas accompli jusqu'alors sa professionnalisation scientifique. Les ethnologues français accusaient du retard par rapport à leurs confrères anglo-saxons. Jusqu'en 1928, leurs recherches étaient essentiellement théoriques : ils se limitaient à analyser, depuis leurs bureaux, les informations recueillies par les voyageurs, les missionnaires ou les administrateurs coloniaux, sans aucun contact direct avec les populations étudiées. L'impact conceptuel du structuralisme et de la sociologie moderne¹³ sur l'ethnologie fut important en matière d'étude de terrain et lui a permis de rejoindre d'autres sciences humaines comme la sociologie durkheimienne¹⁴, grâce à laquelle l'ethnologie entra à l'université en France.

Pour asseoir la professionnalisation de l'ethnologie, il fallut attendre la création en 1925, par Marcel Mauss (sociologue), Lucien Lévy-Bruhl (philosophe) et Paul Rivet (anthropologue), de l'Institut d'ethnologie de l'université Paris I, destiné à former les ethnologues professionnels. Avec la prescription de l'observation directe dans les enquêtes de terrain, l'objet ethnographique cessa d'être considéré uniquement dans sa matérialité et devint une trace vivante des cultures menacées d'extinction. Bien plus tard, dans les années 1970, on parlerait dans le même ordre d'idée d'« ethnologie d'urgence ». On s'évertuait à conserver toutes les traces des sociétés traditionnelles menacées d'extinction, qu'il s'agisse de traditions, de savoir-faire ou d'objets matériels. Il y avait urgence, à en croire Marcel Mauss : « les faits eux-mêmes, qu'il s'agit d'observer, disparaissent chaque jour. On peut attendre pour déterrer des ruines ou des monuments préhistoriques, on ne peut attendre pour observer des populations encore vivantes, des langues qui vont bientôt être remplacées par des sabirs, des civilisations qui vont céder à la contagion de notre uniforme culture occidentale. [...] Le temps, chaque jour entame la vie des races, des choses, des objets, des faits. Et il agit très vite. Tous les voyageurs nous disent les prodigieuses transformations que subissent, par exemple, les sociétés nègres, sous l'action de nos colonisations européennes. Les tribus se décomposent, se croisent, se métissent, se déplacent, quand elles ne dégènèrent pas ou même ne meurent pas. Les arts s'éteignent et les belles pièces de collections se perdent ou s'usent. Il

¹³ Parmi les autres figures de la sociologie moderne, citons les Français Arnold Van Gennep, qui a étudié la technologie en soulignant l'importance des techniques dans l'ensemble du social, et Marcel Griaule, auteur d'une étude pionnière sur les Dogons du Mali.

¹⁴ Pour Émile Durkheim (1858-1917), l'étude des phénomènes sociaux devait s'abstenir de jugements de valeur et se fonder sur l'observation concrète et directe des faits sociaux. En dehors de son explication sociale des phénomènes religieux, il s'est intéressé, dans le domaine ethnologique, à l'inceste, au totémisme et à la parenté.

devient impossible d'en trouver d'authentiques »¹⁵.

Marcel Mauss¹⁶, disciple d'Émile Durkheim¹⁷ et véritable père de l'anthropologie française, considérait le groupe social dans sa globalité, estimant qu'il fallait l'appréhender dans tous les éléments qui le régissaient, y compris les éléments symboliques. Il prônait l'objectivité de la matière et considérait l'objet en tant que « preuve du fait social »¹⁸. Jusque-là, le statut de preuve n'était accordé qu'aux objets archéologiques. Marcel Mauss, à travers ses enseignements universitaires, incitait à adopter les méthodes de la muséographie comme l'inventaire et la description de l'objet. Il considérait d'ailleurs la muséographie comme « une branche de l'ethnographie descriptive » (Julien, Rosselin, 2005 : 28).

En tant que figure fondatrice de la pensée structuraliste, Claude Lévi-Strauss¹⁹ (1908-2009) signait, avec ses études sur les civilisations traditionnelles et leurs modes de pensée, la naissance de l'anthropologie sociale et culturelle en France. Ses études ont permis de dégager les caractéristiques fondamentales de la vie sociale et d'appréhender des catégories²⁰ universelles de l'esprit humain.

Le modèle Lévi-straussien ne s'intéresse pas à la totalité des aspects mais vise à définir l'objet de l'étude en fonction de l'ensemble organisé auquel il appartient et à rendre compte de ce dernier à l'aide de modèles. Sous cet angle, l'analyse structurale s'est distinguée comme méthode scientifique, mais ne s'est pas intéressée à la totalité des aspects d'une culture, notamment dans ses aspects matériels et économiques.

¹⁵ Extrait du texte de Marcel Mauss « L'ethnographie en France et à l'étranger », p.835.

¹⁶ Bien que Marcel Mauss ne se soit jamais rendu sur le terrain, il est considéré comme le père de l'anthropologie française. Il n'a pas publié d'ouvrage de synthèse de sa pensée mais uniquement des articles dans différentes revues scientifiques. Ses travaux tendaient prioritairement à saisir l'être humain dans sa réalité concrète et à interroger les significations des faits sociaux (le don, le contre-don, la magie, la religion, les techniques du corps, etc.).

¹⁷ Émile Durkheim (1858-1917) est l'un des fondateurs de la sociologie moderne. Tout comme Marcel Mauss, il insistait sur la spécificité du fait social et sur « l'interdépendance des faits sociaux dans un système ».

¹⁸ Marcel Mauss a développé cette notion dans son *Manuel d'ethnographie*, qui regroupe ses cours de 1926 à 1939 et qui fut édité pour la première fois en 1947 chez Payot.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss a développé la méthode structuraliste en étudiant les systèmes de relation dans la société. Ses études sur la prohibition de l'inceste, le système des échanges de femmes et les modèles de parenté l'ont amené à prévoir le comportement global des individus d'une société et ont bouleversé l'ethnologie contemporaine. Son œuvre donna un sens nouveau aux notions de « race », « culture » et « progrès ». Le structuralisme a influencé un grand nombre de domaines, notamment la psychanalyse, l'analyse politique, l'histoire, la critique littéraire et la linguistique.

²⁰ Comme par exemple le dualisme et la symétrie.

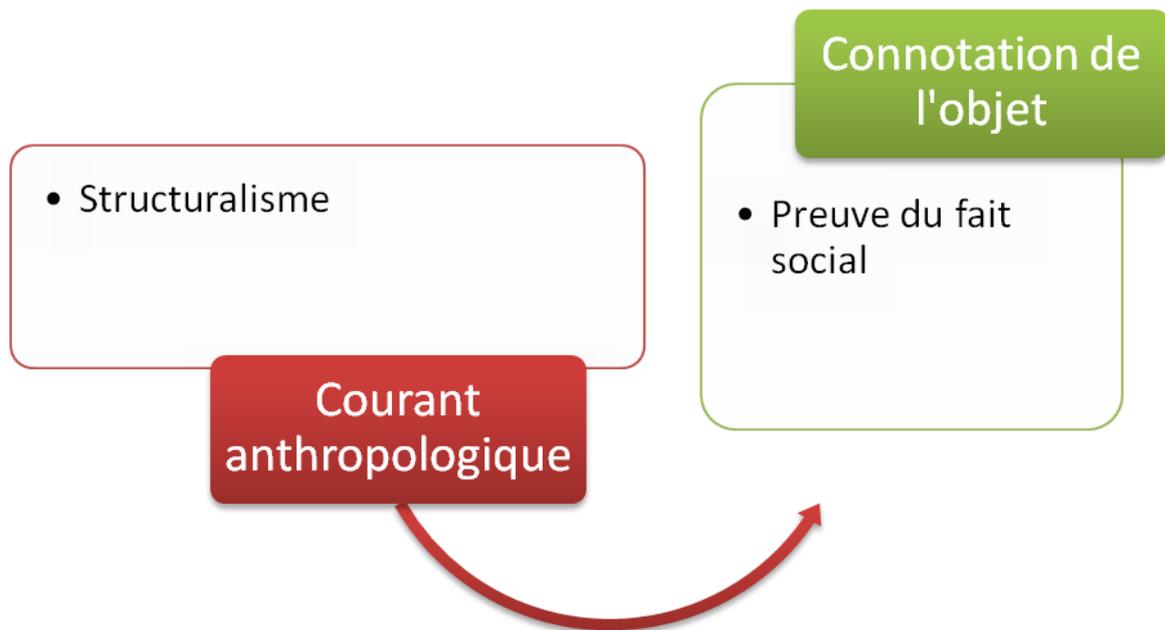


Figure 2. La connotation de l'objet selon le structuralisme

2. La conception de l'objet : de l'objet exotique à la théorisation de l'objet-témoin.

2.1. La professionnalisation de l'ethnologie

La célèbre mission Dakar-Djibouti, organisée par l'Institut d'ethnologie de Paris à l'initiative de Georges Henri Rivière et dirigée par Marcel Griaule de 1931 à 1933, a concrètement inauguré l'ethnologie de terrain en France. Traversant les empires coloniaux français et anglais, cette mission a rapporté une collection impressionnante de près de trois mille objets, déposés au musée d'Ethnographie du Trocadéro. Grâce à cette mission et à l'observation participante qu'elle a initiée comme nouvelle méthode d'investigation, l'objet exotique devint un témoin scientifique, notion qui allait s'accroître plus particulièrement en raison de la place qu'il occupait dans la vie quotidienne de ses cultures d'origine. Ainsi, « l'ethnologue, par définition, de terrain, remplace (...) le voyageur et l'anthropologue de cabinet » (Grognet, 2005 : 52). Cette démarche amorçait les premières étapes de la redéfinition de l'objet ethnographique.

Le terme d'objet dit « ethnographique » désigne tout objet fabriqué, modifié ou utilisé par l'homme et qui témoigne de son organisation matérielle et culturelle en société. C'est un outil d'interprétation indispensable à partir duquel il est possible d'expliquer, d'illustrer et de reconstituer une partie de la vie de l'homme dans son milieu. Il comprend aussi bien les objets à trois dimensions que les photographies, les enregistrements ou les témoignages culturels recueillis ou documentés en vue de l'étude de la culture humaine. De ce fait, il est un bien culturel.

La définition de l'objet ethnographique fut longtemps liée, aux débuts de la discipline ethnologique française, à la culture matérielle, notamment dans l'interprétation et l'étude des sociétés primitives sans écriture, contrairement aux sociétés civilisées dont l'étude passait par les archives écrites (Turgeon, 2007 : 16). Cette opposition entre la chose matérielle et la trace écrite fut longtemps utilisée par les anthropologues et ethnologues, particulièrement en France. Dans ce sens, Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin (2005 : 31) notent que le terme d'objet ethnographique « renvoie communément à un objet matériel fabriqué et utilisé dans les sociétés dites “primitives” ou plus rarement, dans les régions de France d'avant l'ère industrielle ».

Dans le contexte ethnographique de l'entre-deux-guerres, l'objet ethnographique fut d'abord considéré uniquement dans sa matérialité, en vue de sa conservation ; il fut collecté comme « témoin » (*Instructions sommaires*, 1931 : 8), c'est-à-dire comme document servant à faire connaissance d'une culture donnée. Ainsi, l'objet-témoin, tel qu'il fut révélé par la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933), et ses *Instructions sommaires*²¹ de collecte, était classé au rang de « preuve objective » (Jamin, 1985 : 66) et de « pièce à conviction » (*Instructions sommaires, ibid.* : 6). Ce dernier précepte a été forgé par Marcel Griaule, lorsqu'il avançait en 1933 que, contrairement au témoignage écrit ou oral, l'objet « ne peut ni tromper ni mentir », comme l'explique Jean Jamin (1995 : 18) : « L'objet ethnographique devient un témoin, une “pièce à conviction”, en d'autres termes un échantillon de civilisation. Il est à la fois signe, reflet, spécimen. Comme la photographie à

²¹ Ces instructions ont été rédigées en mai 1931 suivant les cours enseignés à l'Institut d'ethnologie et sont donc attribuées à Marcel Mauss puisqu'il a professé ses « Instructions d'ethnologie descriptive » dans le cadre de cet institut entre 1926 et 1939. Elles dressaient des recommandations pratiques et méthodologiques aux collecteurs de la mission Dakar-Djibouti. Commencant par la définition de l'ethnographie comme ayant « pour objet essentiel l'étude de la civilisation matérielle » (*Instructions sommaires*, 1931 : 5), elles identifient en détails les principes élémentaires présidant au choix et à l'étude de l'objet et se terminent par l'édiction des règles de sa documentation et de son étiquetage (*ibid.* : 23).

laquelle on recourt muséographiquement pour en montrer les usages ou faire voir le contexte, l'objet ethnographique vient dire que quelque chose a été ».

Cette notion d'objet-témoin a réduit l'ethnographie à l'étude de la culture matérielle. Il suffit pour s'en convaincre de considérer l'objectif que s'était donné la mission Dakar-Djibouti de rassembler le plus grand nombre possible d'objets représentatifs, provenant de cultures lointaines, particulièrement en Afrique, en multipliant les enquêtes "extensives" ou "intensives" sur le terrain (Rivet, Rivière, 1931 : 11) afin de compléter les collections du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Cela explique en partie le paradoxe que comporte cette notion de « témoin », prédominante à l'époque, qui accordait aux productions matérielles le statut absolu d'« archives plus révélatrices et plus sûres que les archives écrites » (*Instructions sommaires*, 1931 : 6) et orales, mais sans pour autant qu'elles se fussent à elles-mêmes ni ne signifient quelque chose sans un travail de documentation préétabli, susceptible de les rendre compréhensibles à l'intérieur d'un corps social et de les transformer en objets scientifiques de musée. « Toutes les activités humaines se traduisent par des objets [...], mais il serait imprudent de s'en tenir là », affirmait Marcel Griaule (1933 : 7). En l'absence de documents écrits, l'objet a donc un statut d'« archive matérielle » au même titre que les documents historiques écrits (Dubuc, 1998).

À l'occasion de l'Exposition internationale de 1937, Paul Rivet²² sollicita Georges Henri Rivière, premier conservateur du musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP), pour participer à la rénovation du « bric-à-brac » du vieux musée du Trocadéro, qui allait devenir le musée de l'Homme. Installé dans l'aile Passy du Palais de Chaillot, ce dernier ouvrit ses portes au public en 1939. Il revêtait alors une dimension plus anthropologique et réunissait les plus importantes collections françaises concernant le phénomène humain et l'anthropologie physique. À côté des collections historiques constituées dès le XVI^e siècle, en provenance de divers cabinets de curiosité et du Cabinet royal dont avait hérité l'ancien musée d'ethnographie du Trocadéro, il contenait aussi les collections²³ d'anthropologie physique et de préhistoire du Muséum national d'histoire naturelle, dont il dépendait. Avec la fondation du musée de l'Homme, l'ethnologie française prit un caractère institutionnel. Paul Rivet en fit une structure novatrice, qui regroupait, à côté d'un centre

²² Fondateur de l'Institut d'ethnologie avec Marcel Mauss et Lucien Lévy-Bruhl. Il fut nommé à la chaire d'anthropologie qu'il rebaptisa « ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles ».

²³ 300 000 pièces de la collection d'ethnologie du musée de l'Homme ont été attribuées au Musée du Quai Branly.

d'enseignement de l'Université de Paris (l'Institut d'ethnologie), un grand laboratoire de recherche associant anthropologie biologique, ethnologie et préhistoire.

Le musée de l'Homme devait illustrer le paradigme du musée d'anthropologie en accentuant le rôle de l'objet comme témoin. Il imposa une vision plus environnementaliste et moins esthétisante des objets ethnographiques, orientée vers la compréhension de la construction de la culture matérielle des sociétés non occidentales en restituant leur valeur d'usage aux objets recueillis.

Cette notion d'objet-témoin est à rapprocher de celle d'« artefact » culturel ou d'« objet social total », développée par Franz Boas²⁴, fondateur de l'anthropologie culturelle. Cette approche nouvelle préconisait qu'il ne suffisait pas de collecter les objets pour comprendre une société, mais qu'il fallait recenser scrupuleusement toute information sur leur provenance, leur désignation dans la langue indigène, leur utilisation, le nom de leur propriétaire originel, ainsi que tout témoignage permettant de comprendre le cadre rituel auquel ils étaient liés. En ce sens, « l'objet n'est plus la chose de celui qui l'a façonné mais de celui qui l'a (re)conceptualisé » (Grognet, 2005 : 53).

2.2. La notion de « fait social total »

De la même façon que l'objet archéologique constituait une preuve tangible, irrévocable, pour révéler et interpréter les données historiques et archéologiques, les objets étaient la « preuve du fait social total »²⁵. Ce concept introduit par Marcel Mauss dans son *Manuel d'ethnographie*, signifie que c'est la culture dans sa globalité qui donne sens aux objets. Ces derniers sont pensés en forme de « synecdoque » (Julien, Rosselin, 2005 : 34) et doivent être pris en compte dans leur relation avec toutes les composantes et institutions du corps social observé.

²⁴ L'américain Franz Boas (1858-1942), physicien et géographe de formation, d'origine allemande, est le père fondateur de l'anthropologie américaine et du relativisme, selon lequel le sens et la valeur des croyances et des comportements humains n'ont pas de références absolues, transcendantes. Il est la première grande figure de l'anthropologie à avoir rejeté l'évolutionnisme, manifestant un très grand intérêt pour la culture matérielle et préconisant l'analyse minutieuse des différents aspects du développement culturel. Pionnier de l'ethnologie de terrain, il inaugure la méthode intensive de terrain dont la paternité est pourtant souvent attribuée à Bronislaw Malinowski.

²⁵ Marcel Mauss a illustré ce principe méthodologique avec son essai sur le don et le contre-don.

Le « fait social total » consiste à saisir les réalités sociales dans leur totalité : tout est fait social, y compris la dimension psycho-physiologique (manière de parler, de marcher, de s'habiller...). C'est un principe heuristique d'accès à la connaissance d'une société. Il ne donne sens aux objets (*parties*) qu'incorporés à une culture considérée comme un *tout*. En conséquence, ceux-ci ne peuvent être étudiés pour eux-mêmes car il est impossible de les saisir sans recourir à une documentation préalable.

Pour appliquer ce concept de « fait social total » sur le terrain, les ethnologues avaient recours à l'« observation plurielle », telle que l'a définie Marcel Griaule, pour fournir aux enquêteurs un outil méthodologique d'investigation sur place. Ce procédé avait l'avantage de réunir les membres d'une même équipe de recherche autour d'un même objet d'étude, ce qui permettait de croiser les informations obtenues à son sujet et de les interpréter suivant plusieurs points de vue (Clifford, 1996 : 72). Par ailleurs, il conduisait à considérer l'informateur comme sujet absolu, détenant à lui seul la réalité totale de la société à laquelle il appartient. De ce fait, l'observation plurielle transformait l'indigène en un objet de savoir (Jamin, 1984 : 40), ce qui révélait en soi une part importante de subjectivité.

La notion de « fait social total » appuie donc l'idée de la matérialisation de la culture, mais elle reste « ambiguë » et « embarrassante », pour reprendre les termes de James Clifford ; car même si elle rend légitimes les « descriptions culturelles partielles », elle n'indique pas lesquelles on doit préférer (Clifford, *ibid.* : 69). Certes, l'objet représentait les faits sociaux, mais il n'en disait pas tout. Néanmoins, comme l'a souligné Jean Jamin, cette notion a le mérite d'avoir permis de reconnaître que les sociétés se définissent aussi bien par les institutions que par les objets (1985 : 60).

D'un point de vue muséographique, cette notion maussienne a largement influencé la muséologie de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière au musée de l'Homme, au point qu'ils n'envisageaient pas l'objet sans le mettre en relation avec d'autres objets de la même culture pour reconstituer leur vie, leur fonction d'origine et la trace de la présence humaine contenue en eux. C'est d'ailleurs ce que Jean Jamin appelle l'« équivalence représentative » qui fut à l'origine du « musée-laboratoire » de Georges Henri Rivière.

L'objet-témoin était un objet parmi d'autres. Cela accentuait davantage son aspect matériel qui ne pouvait exister muséographiquement sans être contextualisé par rapport à d'autres artefacts et inséré dans une problématique d'ensemble. La partie signale le tout : il suffisait de prélever quelques échantillons d'objets d'une culture donnée pour illustrer l'ensemble de cette culture. Autrement dit, c'est la collection²⁶ qui signalait la culture.

3. L'ambiguïté de la notion d'objet-témoin : effets du contre-esthétisme et perspective fonctionnaliste

Il ressort de ce qui précède que l'objet ethnographique n'a pas toujours existé, comme l'a démontré Jean Jamin (1985 : 60). Certes, il revient à la mission Dakar-Djibouti d'avoir défini les premiers objets matériels ethnographiques, en introduisant une collecte d'objets raisonnée et systématique et en intégrant les objets recueillis sur le terrain dans les musées pour y être conservés, sériant les objets et mélangeant le primitif au populaire (Jamin, *ibid.*)²⁷. Il n'en demeure pas moins que cette fameuse entreprise de collecte a marqué à la fois le début et la fin de l'intérêt de l'ethnologie et de l'anthropologie pour les objets matériels²⁸, et ceci dans la mesure où les ethnologues ont relégué aux musées le soin de conserver les objets qu'ils recueillaient sur le terrain.

Dans un sens, les ethnologues ont posé les jalons d'une première définition des objets matériels qualifiés d'ethnographiques. Par ailleurs, les musées qui récupéraient les objets recueillis les abordaient d'un point de vue purement monographique en faisant ressortir toutes les informations nécessaires à leur mise en contexte : le lieu d'origine, la technique de fabrication et d'utilisation, l'aire culturelle et géographique de diffusion, etc.

²⁶ Jean Jamin (1982 : 93-94) qualifie cette démarche de « métonymique ». Elle engendre, selon lui, une confusion totale entre l'objet réel et l'objet de connaissance, ce qui risque de se produire dans tout musée d'ethnographie.

²⁷ Jean Jamin (1985 : 65) explique comment le « populaire » se sépara du « primitif », institutionnellement et géographiquement parlant, dans le musée des ATP avec la vision de synthèse de George Henri Rivière. La recherche des objets « populaires » était une manière de « recherche du temps perdu » (les origines), tandis que celle des objets « primitifs » se présentait comme l'exploitation d'un « espace retrouvé », celui des colonies.

²⁸ Dans le même sens, Jean Jamin considère que la mission Dakar-Djibouti inaugure officiellement l'ère des enquêtes de terrain de l'ethnologie française en même temps qu'elle clôt celle des grandes expéditions ethnographiques que les nations colonisatrices d'Europe occidentale, notamment la Grande-Bretagne, l'Allemagne et les Pays-Bas, avaient suscitées avant la Première Guerre mondiale,

En conséquence, sur le plan muséographique, les objets ethnographiques provenant d'une même culture répondaient à un modèle de représentation unique en vitrines, soit à une mise « en relation d'équipollence »²⁹, c'est-à-dire – explique Jean Jamin (1985 : 61) – « qu'une cuillère ou un appareil à clystère baoulé a la même valeur représentative qu'un masque ou une statue baoulé ». Cette représentativité muséographique réduisait intellectuellement leur conception au statut d'objet « reflet » (*ibidem*). La démarche fut ambiguë : s'il s'agissait de considérer les objets collectés en série dans une perspective naturaliste, afin de donner une vision plus large d'une même typologie, ils finissaient par être présentés de la même façon, ce qui les privait de tout caractère de différenciation.

Les objectifs de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière, à savoir ériger l'objet ethnographique en objet de « savoir positif » ou en « pièce à l'étude » (Jamin, 1985 : 60), sous prétexte que « l'objet devait moins plaire que renseigner » (*ibid.* : 63), ne pouvaient aboutir. Selon Jean Jamin, cette idéologie comportait une « positivité par excès ». Bien que les principes déontologiques et scientifiques d'une telle démarche fussent de réhabiliter les objets provenant d'un « ailleurs » exotique et méconnu, en les intégrant au musée au même titre que les œuvres et artefacts issus des civilisations européennes, ils ne les considéraient pas pour autant comme des œuvres d'art. L'objet avait certes une valeur documentaire « illustrative » : Jean Jamin la compare à une sorte d'« idéogramme matériel » (*ibid.* : 68) qui condense les représentations sociales collectives. Pour autant, il n'était nullement envisagé de l'apprécier d'un point de vue artistique ou esthétique. À ce sujet, dans un souci de démocratisation et de vulgarisation et afin de détourner les collecteurs et les ethnologues de leurs a priori d'Européens sensibles aux « curiosités », les recommandations prescrites dans les *Instructions* de la mission Dakar-Djibouti les mettaient explicitement en garde contre les préjugés du « beau » et du « rare » : « Les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation. Une boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare ». (*Instructions sommaires*, 1931 : 8).

²⁹ Selon Jean Jamin (1982 : 92), l'« équivalence représentative » rapprochait l'ethnologie des mouvements Dada et surréaliste, si opposés qu'ils fussent en théorie. En collectant et en exposant l'objet usuel, on procédait à sa démystification, de la même façon que Marcel Duchamp détournait des objets banals pour les donner à voir en tant qu'œuvres d'art.

Fortement influencés par Marcel Mauss, Paul Rivet et Georges Henri Rivière incitaient ouvertement à la collecte d'objets représentatifs des sociétés indigènes, en l'occurrence d'objets vernaculaires du quotidien, délaissant tout intérêt pour la « pureté de style » : « la première chose qu'il y ait à dire de la "pureté du style", c'est qu'elle n'existe pas. Tout est mélange, produit d'influences disparates, résultat de facteurs multiples » (*Instructions sommaires, 1931* : 8).

C'est d'ailleurs dans ce sens que Georges Henri Rivière décrit le musée-laboratoire : « loin des contraintes imposées par le beau et le rare, le musée-laboratoire recherche des objets susceptibles d'être de véritables témoins, puisque tout à la fois sources d'informations et composants de séries rassemblées ou à rassembler » (Rivière, 1989 : 182).

Ces principes du contre-esthétisme – conserver le banal et l'usuel pour mieux le vulgariser – étaient aux antipodes des idéaux du musée, destiné à l'origine à la conservation de l'exceptionnel (Jamin, 1995 : 19). Ce principe positiviste et fonctionnaliste relevait de la théorie, car sur le terrain, c'est tout le contraire qui se produisait : les collecteurs se montraient de plus en plus fascinés par les pièces les plus belles et les plus rares (masque, statues, objets rituels...) et les rassemblaient en quantités considérables, les jugeant plus représentatives (*id.* : 1984 : 17).

En même temps, les *Instructions* mentionnent aussi l'esthétique comme catégorie de « classement pratique des objets ethnographiques » (*Instructions sommaires, ibid.* : 10, 18, 19, 20). Plus exactement, elles la situent sous la rubrique de la « technologie proprement dite ». Ainsi, elles appellent au recueil de tous les objets, toutes catégories confondues, jugeant que « tous les objets sont esthétiques à certain degré » (*ibid.* : 18). Figurent sous cette catégorie les jeux (jeux de ficelle, poupées, toupies, bâtonnets, etc.), l'esthétique du corps (teintures, poudres, fards, outils de toilette et de scarification, de déformation, d'amputation, tatouage...), l'esthétique du vêtement et de la parure, l'esthétique des objets (objets d'usage et objets d'apparat, motifs zoomorphes, phytomorphes, anthropomorphes...), l'architecture et enfin ce que les *Instructions* appellent « l'Art idéal » (*ibid.* : 19), c'est-à-dire les sculptures, modelages, gravures sur roc, peintures, dessins, constructions d'argile ou de sable, etc. Ne sont pas oubliés les arts musicaux et les « monuments de l'activité sociale », qui sont aussi représentés par des objets liés aux phénomènes religieux (objets rituels et représentations de puissances sacrées, figures sexuelles, totems, statues), aux phénomènes juridiques (insignes de castes, objets de famille ou de clans relatif au droit civil, objets en relation avec le droit

pénal comme le matériel destiné à l'infliction des peines), économiques (monnaies, mesures), linguistiques (écritures, signes, noms vernaculaires, noms propres) ou liés à la démographie (recensements, mouvements de la population, arbres généalogiques...).

Cette configuration montre que l'esthétique fut à la fois critère de collecte et inversement préjugé dont il fallait se défaire, ce qui donne à penser que l'ethnologie, en cette période de l'entre-deux-guerres, n'arrivait pas à se situer exactement d'un point de vue scientifique et qu'elle fut traversée par des doutes épistémologiques. Elle prenait le contre-pied de l'appropriation par les cubistes de l'art « nègre » – et de leur goût avéré pour les objets indigènes – dans sa démarche d'anticolonialisme radical, mais en même temps, sur le terrain, elle fut confrontée de plein fouet à une catégorie d'objets esthétiques qu'elle ne pouvait ignorer. Son premier contact avec les sociétés lointaines passait par les objets, comme cela avait été le cas pour les surréalistes, à ceci près que pour ces derniers, l'objet « primitif » était « canonisé » et associé à l'idée d'inédit et de modernité, tandis que pour l'ethnologie, qui se méfiait de sa plastique et ne cherchait point à établir d'affinité esthétique avec lui, il était plutôt question de le canaliser dans un but empirique de causalité.

L'objet fut donc abordé d'un point de vue purement formel et son étude découlait d'un procédé empirique consistant en un contact direct avec le tangible. Cependant, cette perspective fonctionnaliste de l'objet, qui faisait prévaloir le contenu et la technique sur l'esthétique, portait en elle les prémices de l'échec ou, du moins, de l'ambivalence de la notion même du « musée-laboratoire » de Georges Henri Rivière.

Même si cette démarche témoigne de la bonne volonté de valoriser les cultures autochtones, elle reste, toutefois, révélatrice de l'ambiguïté du rapport à l'esthétisme établi par Paul Rivet et Georges Henri Rivière. Les deux hommes affichaient un intérêt sans bornes pour le contenu et pour les techniques, au détriment de la forme. En récusant la pureté stylistique, ils déviaient l'objet esthétique, même s'ils ne montraient paradoxalement au public que les objets les plus beaux et les plus rares et prédestinaient les objets les moins beaux aux réserves. Du fait de cet éloignement, l'ethnographie abandonna le terrain esthétique aux collectionneurs qui devaient rapidement se poser en spécialistes de « l'art primitif » en tant que tel (Baracchini, 2007).

C'est donc bien cette suspicion à l'encontre de la « pureté du style » qui conduit à attribuer à tous les objets d'une culture donnée une même valeur représentative. C'est ce que Denis Hollier (Hollier, 1993) a appelé le principe de « charité épistémologique », fondé sur la déhiérarchisation des objets, c'est-à-dire leur classification, non pas en fonction de leur valeur esthétique ou de leur rareté (valeurs subjectives), mais de leur degré de représentativité de la culture d'origine (valeur objective). « Dans les civilisations qui nous occupent, tout se tient, tout dépend de tout », tranchait Georges Henri Rivière (Rivet, Rivière, 1931 : 82).

Cette stigmatisation de l'objet ethnographique dans un schéma de pensée purement matériel dépossédait les sociétés africaines de toute capacité de création artistique et « technologisait » leur culture en lui donnant une image fonctionnelle (Jamin, 1995 : 20). Michel Leiris fut l'un des premiers à reconnaître la création plastique et le sens esthétique au sein des sociétés africaines. Dans son ouvrage *Afrique noire : la création plastique*³⁰ (1967), notamment, il traite du « sentiment esthétique » chez les Noirs africains et révoque ce regard occidental avilissant et réducteur qui dénie à l'art nègre la capacité de création plastique. Selon lui, même si la réalisation de pièces belles répond initialement, en Afrique, à des buts purement pratiques et impersonnels, « cela ne signifie nullement qu'elles ne comportent aucun élément de beauté pure, autrement dit : de beauté susceptible d'être goûtée pour elle-même » (Leiris, 1967 : 380).

Pourquoi les objets usuels et ordinaires ne seraient-ils pas beaux ? Le contre-esthétisme de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière apportait un regard rigide sur l'objet. Il remettait en cause le statut de « preuve objective » accordé dès l'origine à l'objet ethnographique. Jean Jamin (1985 : 68) et James Clifford (1996) (1988)) comparent cette posture à une « métaphore judiciaire » qui fait de l'objet une sorte de « plaidoyer ». Excepté la légitimation qu'elle a accordé d'emblée à l'objet ethnographique dans la culture occidentale, alors qu'on le considérait auparavant comme un simple objet de curiosité, cette notion l'a définitivement enfermé dans un empirisme fonctionnel, sans doute « parce qu'elle n'a pas su ou pu se poser à son sujet la bonne question qui aurait dû être en même temps la plus évidente, à savoir : *comment* c'est fait, autrement dit quelle forme ça a » (Jamin, 1985 : 68).

³⁰ Michel Leiris a rédigé ce livre en collaboration avec Jacqueline Delange. Il participait au mouvement surréaliste et fréquentait les cubistes, pionniers de la reconnaissance de l'« art primitif » en tant que tel.

En ces termes, Jean Jamin explique que la bonne question à se poser sur l'objet est celle du style, seule susceptible de donner des indications suffisantes sur son sens. Toujours est-il qu'on cherchait ce que l'objet ethnographique représente et non ce qu'il ne « représente pas », de la même façon que Marcel Griaule, dans sa célèbre étude sur les *Masques Dogons*³¹ (1938), avait éludé ce point, ne montrant que la face idéale de ce fait social et culturel.

À ce sujet, Jean Jamin dénonce l'impasse théorique³² vers laquelle conduit l'objet-témoin : « La notion d'objet ethnographique, ainsi qu'elle a été définie au tout début des années trente, a en fait débouché sur une tautologie, autrement dit sur un vice logique où l'objet se trouva littéralement transpercé par les mots qui venaient l'authentifier, le certifier, tantôt ne disant rien de plus que ce qu'il représentait, tantôt au contraire disant ce que d'emblée il ne représentait pas. De sorte que faute d'avoir trouvé des représentations ou des figurations naturalistes dans des objets dits primitifs, les statues ne purent être que d'ancêtres ou bien, comme si la chose pouvait tromper le regard et vicier sa compréhension, celle-ci fut définie d'une manière parfois très naturaliste au risque du pléonasme et au point que des statues devinrent anthropomorphes ou androgynes, des masques zoomorphes ou anthropomorphes et, sur un tout autre registre, les pierres furent peintes, les fétiches restèrent rituels et les amulettes s'embarassèrent de protection... » (Jamin, 1985 : 66).

Paradoxalement, malgré l'intérêt persistant que portait l'ethnologie des années 1930 pour l'objet en tant que pure matière et pure forme – à travers lequel elle devait chercher même la trace matérielle cachée des objets mal définis³³ –, elle accordait également de l'importance à l'objet d'un point de vue spirituel, comme le montre l'instruction suivante :

« [...] On s'occupera ici, non plus de l'objet pris en lui-même, mais de tout ce qu'il y a autour, en somme de toutes les antennes qui le relie à l'ensemble de la société. » (*Instructions sommaires*, 1931 : 10).

³¹ Marcel Griaule a étudié les peuples de la boucle du Niger. Attaché au peuple dogon, il a décrit leur cosmogonie orale spécifique et en a montré l'importance. À ce sujet, on lui reproche d'avoir sous-estimé l'influence occidentale dans les connaissances astronomiques des Dogons. Son étude sur les masques expose les mythes fondateurs de cette société.

³² Pour sortir de cette impasse, Jean Jamin plaide pour une analyse qui n'idéalise pas les faits sociaux et culturels, mais qui puisse embrasser à la fois les « choix » et les « exclusions » dans la construction d'un objet, montrant à la fois ce que les objets représentent et ce qu'ils ne représentent pas. En somme, il s'agirait d'une analyse qui montre le sens exprimé par la forme.

³³ Par exemple, une photographie pouvait être une trace tangible d'un objet qui ne pouvait être collecté en tant que tel.

C'était sans doute nécessaire pour traduire la complexité des modes de pensée des sociétés autochtones et pour saisir l'importance de leurs systèmes symboliques. Les études³⁴ de Marcel Griaule sur la signification des formes et leur lien au système de pensée dont elles découlent, comme celles, bien postérieures, de Claude Lévi-Strauss sur les masques³⁵, attribuent une place non négligeable à la dimension symbolique dans la réalisation des formes³⁶.

4. Les « années Rivière » et le lancement de la muséographie avant-gardiste

À partir des collections de la section française du musée d'Ethnographie du Trocadéro, sous l'impulsion de Georges Henri Rivière, naquit le projet de ce qui serait le musée national des Arts et Traditions populaires, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937, alors que les collections étrangères étaient attribuées au musée de l'Homme.

Installé à ses débuts au Palais de Chaillot, le MNATP s'est vu attribuer en 1969 de nouveaux locaux au Jardin d'acclimatation, dans le Bois de Boulogne, pour abriter les collections et les équipes de recherche. À cette époque, Georges Henri Rivière observait que la France était le seul pays européen à ne pas disposer d'un musée national du folklore³⁷ et de la culture populaire.

Le MNATP de Rivière s'inscrivait à la suite du mouvement des folkloristes et avait pour double ambition de montrer la diversité du monde rural et paysan français, et de réhabiliter les traditions locales et préindustrielles en voie d'extinction. Le Front populaire, arrivé au pouvoir en 1936, devait témoigner un grand intérêt au patrimoine rural et paysan et soutenir la mise en place de l'institution.

³⁴ Notons à ce sujet que Franz Boas avait déjà tenté d'analyser l'art primitif dans son essai *Primitive Art*, publié en 1927.

³⁵ Dans *La Voie des masques*, essai publié en 1975, Claude Lévi-Strauss analyse le code esthétique complexe de masques indiens, particulièrement ceux des peuplades du Pacifique nord. Il y étudie la notion de « style » et, comme Marcel Griaule concernant les Dogons, met les masques en relation avec les mœurs et les mythes des peuples qui les fabriquent.

³⁶ Toutefois, il a souligné également une dynamique créatrice : « les formes naissent des formes ».

³⁷ Selon Isac Chiva (1987), la création de musées de folklore partout dans les pays européens au XIX^e siècle était un moyen de légitimation des entités politiques modernes, ce qui a longtemps contribué en France, comme ailleurs, à masquer les substrats idéologiques et politiques présents dans l'ethnologie.

Le MNATP fut le premier musée à promouvoir le folklore³⁸ français, entendu comme l'étude du peuple, et à faire du champ des arts et traditions populaires³⁹ un véritable objet d'étude scientifique. Des équipes d'enquêteurs, de disciplines diverses, parcoururent les campagnes françaises pour en rapporter le plus grand nombre possible d'informations⁴⁰ et d'objets souvent délaissés jusqu'alors et dont on avait oublié jusqu'à l'usage et la fonction.

En 1966, la recherche ethnologique fut institutionnalisée au MNATP avec le Centre d'ethnologie française, rattaché au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) ; le musée devint le siège de la nouvelle Société d'ethnographie française et de sa revue. Derrière cette professionnalisation se trouvait le principe de « musée-laboratoire » de George Henri Rivière, qui associait recherche, documentation, collecte d'objets et classification, selon des préceptes scientifiques élaborés au MET par Paul Rivet et reprenait une systématique prônée par Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie.

La recherche ethnographique du MNATP prit deux aspects, selon André Desvallées : « d'une part la recherche spéculative et des études sur le terrain de plus en plus affinées, d'autre part l'expression muséographique des résultats » (1991 : 133). L'objectif était d'analyser les phénomènes de société à la lumière des sciences humaines et sociales. Des équipes de chercheurs furent constituées pour relever les coutumes locales et collecter des objets, mais leurs enquêtes de terrain restaient centrées sur le monde rural. Cette mode d'avant-garde axée sur le rural intéressait les surréalistes, parmi lesquels Rivière comptait beaucoup d'amis et qui voyaient l'art populaire comme un art exotique. Ainsi, « le "*musée de synthèse*" était un musée français, tandis que le musée de l'Homme était un musée de l'ethnographie mondiale, moins la France » (Trochet, 1995 : 13).

³⁸ En réfléchissant à la dénomination du musée, Georges Henri Rivière écartait, au cours d'une conférence prononcée le 23 mars 1936 lors d'un cours de muséologie à l'École du Louvre, le mot « folklore », « d'usage purement scientifique ». Il entendait le domaine du folklore dans son sens le plus large : civilisation matérielle, traditions, culture orale, spécificités sociales, qu'il fallait investiguer et documenter par le biais des missions et des recherches scientifiques (Noël, 1987). Il concevait le musée comme une synthèse des musées régionaux : « créons à Paris, non pas une somme des musées régionaux, mais un musée de synthèse [...] Que nos synthèses expriment plutôt que la reproduction, le milieu social. Préférons aux catégories d'objets et aux successions de techniques, de grandes notions simples prélevées dans la vie même, et par là même, familières au grand public ».

³⁹ Un mouvement d'intérêt pour les arts et traditions populaires s'était développé en Europe au cours du XIX^e siècle. En France, il a conduit à la création de musées d'ethnographie régionaux et locaux : le musée de Quimper, le premier à être fondé, en 1874, le Museon Arlaten, créé par Frédéric Mistral en 1896, le musée de la Société du costume poitevin de Niort et le musée d'Ethnographie et d'Art populaire du Vieux-Honfleur, créés respectivement en 1898 et en 1900 à l'issue de congrès organisés par la Société d'ethnographie nationale et d'art populaire (Cuisenier, Tricornot, 1987).

⁴⁰ Isac Chiva (1985 : 14) évoque la mise en route en 1942 d'un projet d'*Atlas folklorique de la France*.

À partir de 1968, Georges Henri Rivière a signé avec le MNATP un moment muséographique d'avant-garde, faisant de ce musée ce qu'on a surnommé « le Louvre du peuple ». En adoptant l'anthropologie sociale et culturelle, le musée présentait « une vision synthétique » de l'histoire régionale rurale depuis le XIX^e siècle jusqu'aux années 1960. Dans son domaine, le musée d'ethnographie s'est imposé face aux musées des beaux-arts et d'histoire naturelle, « non par présentation d'œuvres mais expression d'un savoir » (Hubert, 1991 : 77). Sur le plan muséographique, Georges Henri Rivière a remplacé par des vitrines thématiques les expositions sur mannequins connues jusqu'alors, montrées par exemple lors des expositions universelles. Véritable « magicien des vitrines », il parvint à présenter les objets dans toute leur histoire depuis leur acquisition par le musée.

Georges Henri Rivière a créé, de la sorte, une muséographie novatrice pour son époque, que Claude Lévi-Strauss qualifiait de « puriste et élégante » (Lévi-Strauss, 1986 : 130). Fondée sur une « esthétique de présentation »⁴¹ qui équivalait à celle des objets d'art, elle visait à susciter l'émotion du visiteur. Décrivant ces réalisations muséographiques remarquables, Isaac Chiva explique que Georges Henri Rivière, en recherchant ce qu'il appelait « une sorte de fonctionnalisme muséographique », « s'efforçait de “purifier” l'objet, de se libérer des “routines” telle celle de la symétrie axiale, d'imposer aux présentations des “rythmes dynamiques”, en ménageant des vides et des pauses. La construction muséographique devait cependant rester aussi proche que possible du programme scientifique. Toute présentation devait être conçue pour permettre des modifications élément par élément et, par là, rester évolutive. Il préconisait, enfin, l'emploi systématique, massif, des techniques audiovisuelles » (Chiva, 1985 : 81).

Son inspiration scientifique des galeries présentait les collections permanentes selon deux principes :

- D'une part, la « Galerie d'étude » ou « Galerie scientifique », ouverte en 1972, abordait les aspects les plus technologiques de la culture. S'adressant particulièrement aux spécialistes et aux chercheurs, elle procédait par présentation systématique et synthétique et se composait de vitrines consacrées à des thèmes relatifs à la culture populaire française et aux processus technologiques de la société préindustrielle. La conception de cette « Galerie

⁴¹ Rappelons à ce sujet sa fameuse technique d'accrochage des objets par un fil de nylon, qualifiée d'esthétique. Cette technique était, selon Nina Gorgus (2003 : 58), le seul moyen de présenter les objets en filigrane.

d'étude » était fortement marquée par les travaux du préhistorien et ethnologue André Leroi-Gourhan sur l'anthropologie des techniques, et a permis de faire connaître les « unités écologiques », autre concept de Georges Henri Rivière qui recouvre des ensembles culturels restituant, par délimitation in situ, tous les objets d'un lieu particulier, tels qu'ils étaient constitués dans leur contexte naturel, comme les reconstitutions d'ateliers d'artisans et d'intérieurs d'habitation. Ces « unités écologiques » préfiguraient les écomusées et devaient servir de référence muséographique au monde entier.

D'autre part, la « Galerie culturelle », ouverte en 1975, destinée au grand public, présentait la plupart des facettes de la vie en société de la paysannerie et de l'artisanat. Georges Henri Rivière en avait élaboré le programme tandis que Claude Lévi-Strauss en avait tracé le schéma. Cette galerie se déclinait en deux parties : l'« Univers » et la « Société ». Chaque partie était divisée en trois sections, explorant elles-mêmes plusieurs thèmes. Il s'agissait pour la première partie du milieu et de l'histoire, des techniques, et enfin des coutumes et croyances ; la seconde partie était organisée, quant à elle, autour des pratiques, des institutions et des œuvres.

Claude Lévi-Strauss en expliquait la logique avec pertinence : « Toute civilisation humaine, aussi humble soit-elle, se présente sous deux aspects majeurs : d'une part elle est dans l'univers, d'autre part elle est elle-même un univers. Elle est dans l'univers, ce qui signifie d'abord qu'elle s'insère dans le temps et dans l'espace. Ensuite qu'elle s'articule avec la nature physique. Enfin que ses membres sont eux-mêmes des êtres biologiques, dont la société rythme par ses usages la naissance, la croissance et le déclin. Mais aussi cette société constitue elle-même un univers, avec ses divisions, ses répartitions, ses hiérarchies et ses lois, et elle engendre des œuvres, dans lesquelles elle se reflète, et qui influent sur son développement ».

À travers ces deux galeries, le MNATP traitait de la vie en France sous deux aspects principaux : la vie sociale et culturelle (religion, rites, croyances), d'une part, et de l'autre, la culture matérielle et les faits techniques (agriculture, élevage, artisanat rural). Cette vision synthétique était novatrice, et le musée, l'un des établissements les plus modernes de son temps.

En définitive, le musée de l'Homme et le MNATP étaient des « musées-laboratoires » qui accordaient une place importante à la recherche et élaboraient des préceptes scientifiques pour donner un contexte aux objets collectés, avec une volonté manifeste de lier l'ethnographie à l'histoire et à l'archéologie. Georges Henri Rivière, porté par l'idéologie démocratique du Front populaire, a contribué à faire connaître l'art populaire en France et à étendre le patrimoine traditionnel aux musées régionaux. La création du MNATP fut, dans ce sens, le résultat d'une longue quête des identités culturelles locales et contribua à l'élaboration de la notion de patrimoine ethnographique français (Noël, 1987).

Père fondateur des musées régionaux français, Georges Henri Rivière joua également un rôle important dans le développement des musées d'ethnographie à l'échelle mondiale⁴², notamment au sein du Conseil international des musées (ICOM) auprès de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), dont il fut le co-fondateur, le premier directeur de 1948 à 1965, puis le conseiller permanent de 1968 à sa mort en 1985. Les cours de muséologie qu'il dispensait à la Sorbonne, et qui reprenaient ses expériences muséographiques, ont contribué à l'élaboration d'une doctrine de la muséologie, considérée comme une science appliquée.

⁴² Parmi ces musées, André Desvallées (1985) cite, à côté de musées au Canada, en Afrique du Nord et au Moyen-Orient, le musée de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne, le musée international de la Croix-Rouge et celui de l'Horlogerie en Suisse.

CHAPITRE II

LA CRISE DES « GRANDS MUSÉES » D'ETHNOLOGIE FRANCAIS

L'histoire des musées d'ethnologie français connut un moment de crise, à commencer par les grandes institutions comme le musée national des Arts et Traditions populaires, le musée de l'Homme et le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie. Après avoir été les protagonistes d'une nouvelle ethnologie universelle dans les années 1930, ils commençaient à passer de mode. Plusieurs facteurs peuvent expliquer une telle récession.

1. L'échec du paradigme disciplinaire

L'un des problèmes majeurs des musées d'ethnologie relève du plan intellectuel et est lié à l'évolution de la discipline. L'ethnologie de synthèse initiée par Paul Rivet au MET a certes guidé ce musée, ainsi que son héritier, le musée de l'Homme, vers l'interdisciplinarité. Ils ont pu ainsi rassembler, nous l'avons vu, des collections d'ethnographie, de préhistoire et d'anthropologie physique provenant du Muséum d'histoire naturelle. Mais cette dimension généraliste de l'ethnologie représentait elle-même une faiblesse potentielle pour ces institutions.

En voulant traiter de l'Homme dans sa globalité (de l'Homme primitif à l'Homme moderne de la France populaire), le musée de l'Homme s'est trouvé confronté à un paradigme disciplinaire qui remettait en cause le principe même d'altérité, censé, à l'origine, être son moteur de recherche. Serge Bahuchet (2002 : 73) démontre à ce sujet que le musée de Paul Rivet était plus encyclopédique que synthétique à cause de l'inclusion de l'anthropologie physique et de l'ethnologie, qui ne permettait pas de synthèse possible entre les deux disciplines. Un exemple qui illustre bien ce cas est l'inclusion de l'ethnographie au Muséum d'histoire naturelle. Ainsi, cette spécialisation des savoirs devenait « obsolète » (Dias, 2007) et le musée de l'Homme, un « boulevard des rêves brisés » (Dubuc, 1998 : 77).

De la même façon que la floraison des musées ethnographiques indiquait l'importance symbolique, au sens anthropologique du terme, du domaine ethnographique (Martinet, 1987 : 31), elle a souffert avant tout de l'extrême diversité des thèmes abordés, qui relevaient aussi bien de l'ethnologie, de l'anthropologie sociale que de la sociologie, investiguant à la fois les sciences naturelles et les sciences industrielles et techniques. Cette diversité se révèle de prime abord par la riche terminologie qui désigne les musées à vocation ethnographique : musées de folklore, musées de société, musées ethnographiques, musées d'art et traditions

populaires, musées industriels, musées d'identité locale ou régionale, écomusées, etc. D'autres appellations s'ajoutent à ce panel pour indiquer le contexte géographique et physique de ces institutions : musées ruraux, régionaux, cantonaux ou musées de terroir. Cette diversité dénote à la fois la richesse des disciplines abordées et ce que Chantal Martinet appelle un « flou » du domaine, voir sa relative imprécision et une certaine incohérence scientifique : « Cette imprécision apparente, cette perpétuelle mise ou remise en question, évidente aujourd'hui encore [...] seraient-elles inhérentes aux musées d'ethnographie ? » (Martinet 1987 : 32).

Une telle ambiguïté explique l'incessante remise en question qui caractérise les musées ethnologiques. L'exemple du MNATP illustre bien cette incohérence : conçu comme une vitrine du folklore à l'origine, il a voulu relever de l'ethnologie par la suite. Son succès initial, dû essentiellement à la personnalité de son fondateur Georges Henri Rivière, esthète affirmé, s'estompa progressivement. La « Salle de France » ferma en 1928, et à la mort de Georges Henri Rivière, en 1985, on critiqua largement sa muséographie jugée « obsolète » et rigide, centrée sur l'objet vernaculaire à l'image d'« un relecteur jacobin de trésors appartenant aux cultures locales » (Segalen, 2005 : 321). Le vieux musée de synthèse payait le prix de son ambivalence et de ses contradictions.

Dans sa démarche intellectuelle, Georges Henri Rivière voulait consacrer son projet aux arts traditionnels français, et non pas à l'identité, contrairement aux musées de folklore des autres pays européens qui défendaient les minorités opprimées (Finlande, Norvège, Slovaquie). Il considérait sans doute que l'identité s'exprime par la diversité culturelle (langues vernaculaires, coutumes et traditions), de même qu'il plaçait l'étude du « peuple » à l'opposé de l'ethnologie exotique, dans la mesure où il voyait dans celui-ci une catégorie sociale, « dans la tradition de la rhétorique révolutionnaire et non dans celle de la logique identitaire » (Christophe, 2009 : 217). Dans ce sens, son projet devait célébrer l'art de la France et non pas promouvoir des identités particulières (Segalen, 2005). Il faut rappeler que dans les années 1970 et 1980, le concept d'identité était un sujet de prédilection des historiens, sociologues et anthropologues, et que le découpage territorial en régions, territoires, et provinces était perçu comme un élément fédérateur de l'identité culturelle. Cette vision discrédita la démarche de George Henri Rivière auprès des partisans du « génie » français.

2. Le manque d'autonomie scientifique et budgétaire

Un autre facteur, d'ordre scientifique, participait également de cette crise. Il s'agissait du conflit entre les chercheurs d'une part et les conservateurs du musée de l'Homme et du MNATP de l'autre, et de la rupture de ces musées avec l'anthropologie sociale, ce qui anticipait leur fermeture. Alors que les recherches des conservateurs portaient sur les collections, celles des chercheurs s'intéressaient aux faits sociaux et culturels des groupes humains. Les premiers étaient partisans de la collecte systématique des objets, les seconds aspiraient à analyser les différents aspects de l'ethnologie moderne, d'un point de vue plus sociologique⁴³. Les champs d'étude de l'ethnologie française se renouvelaient, contrairement au domaine des traditions populaires.

Avec l'arrivée d'une nouvelle génération de conservateurs, ce déséquilibre apparent entre recherche et conservation s'est aggravé au MNATP, dégénérant en querelles institutionnelles entre le laboratoire et le musée, particulièrement au sujet des statuts des uns et des autres et de leurs rôles respectifs au sein de l'établissement. Miné par cette atmosphère conflictuelle, le musée⁴⁴ était en mal d'un projet fédérateur capable de réunir les deux clans. Ses locaux devenaient vétustes et le nombre de ses visiteurs chutait considérablement. La Direction des musées de France (DMF) finit par lui accorder moins de crédits et par le juger très onéreux en coûts de fonctionnement. De plus en plus isolé parmi les musées nationaux relevant du ministère de la Culture, car davantage tourné vers une démarche de transmission que de conservation, « le beau projet de Rivière était mort » (Segalen, 2005). Cette mort lente fut évidente après l'échec des tentatives d'expertises⁴⁵ visant son redressement interne.

À partir de 1999, le musée fit l'objet d'une décentralisation culturelle à Marseille. Il doit désormais devenir ce que Martine Segalen appelle un « musée citoyen », dont l'ouverture complète est prévue à l'horizon 2013. Ce projet vise à élargir son territoire géographique (l'Europe et la Méditerranée), en lien avec le musée du Quai Branly. Le passage des cultures populaires françaises aux civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, et des riches

⁴³ Martine Segalen note à ce propos que d'un point de vue statutaire, la plupart des chercheurs du CNRS relevaient de la commission de sociologie et rappelle l'injure de « sociologue » qui fleurissait dans le milieu.

⁴⁴ Le lecteur peut se rapporter au livre de Martine Segalen, *Vie d'un musée : 1937-2005* qui retrace en détails les étapes de ce divorce entre chercheurs et conservateurs au musée des Arts et Traditions populaires.

⁴⁵ En 1991, un audit a été lancé pour sauver le musée, sous la direction de Jacques Sallois, à l'époque directeur des musées de France.

collections nationales aux collections internationales, s'accompagne d'une nouvelle orientation donnée aux recherches, initialement centrées sur l'ethnologie française uniquement. Une approche transdisciplinaire est adoptée, visant à l'étude des sociétés dans leur totalité et à travers l'épaisseur du temps. Les galeries du MNATP ont définitivement fermé leurs portes au printemps 2005 : le MNATP de Rivière était définitivement un musée qui « avait vécu » (Segalen, 2005).

Les mêmes difficultés étaient manifestes au sein du musée de l'Homme. Celui-ci ne pouvait plus gérer les trois laboratoires de recherche du Muséum national d'histoire naturelle (les laboratoires d'Anthropologie biologique, de Préhistoire et d'Ethnologie), lesquels travaillaient chacun isolément. L'établissement, victime d'incohérences budgétaires et d'un certain manque d'autonomie, fut en fin de compte abandonné par ses autorités de tutelle, dont le Muséum national d'histoire naturelle. Les tentatives de mobilisation, entreprises dès la fin des années 1980 pour le sauver de la crise en le rapprochant du MAAO et du MNATP n'ont pu aboutir.

En 2002, fut commanditée une mission pour préparer sa rénovation, suivie du lancement d'un concours international d'architecture en vue de la modernisation du site Chaillot du Muséum d'histoire naturelle. Le projet visait la transformation du musée en un ambitieux établissement qui devrait montrer l'histoire de toute l'humanité dans son unité et sa diversité, à travers l'évolution biologique de l'Homme et son adaptation au milieu jusqu'à l'élaboration de modèle culturel. Le projet devait également adopter un sens muséographique plus moderne.

Le 23 mars 2009, des journées portes ouvertes furent organisées avant la fermeture effective du musée pour travaux ; le public put visiter les locaux pratiquement vidés des collections qu'il renfermait pour s'imprégner du bâtiment dans son état originel avant transformation. La réouverture du site est prévue en 2012, date à laquelle il devrait retracer l'actualité du lien entre anthropologie et muséographie sous de nouveaux augures.

Néanmoins, les activités du musée se poursuivent hors les murs grâce au dynamisme de la Société des amis du musée de l'Homme et de mécènes (projections de films ethnographiques, fouilles et missions scientifiques). Quant aux chercheurs du musée et à ses

collections⁴⁶ qui comptent près de deux millions de pièces, ils ont déménagé au Muséum d'histoire naturelle en attendant la réouverture du site. Seules les collections ethnographiques (près de 300 000 pièces) ont été déplacées au musée du Quai Branly où sont uniquement présentées 3 500 pièces, choisies pour leur qualité esthétique et leur origine extra-européenne. Les peuples européens seront représentés séparément au futur musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM), à Marseille.

Le musée des Arts d'Afrique, d'Asie et d'Océanie (MAAO) fut, quant à lui, victime de sa propre histoire, celle de l'histoire coloniale dont il n'a jamais pu se défaire. Son architecture emblématique de l'art déco accentue ce lourd passé : sa façade austère en béton armé est ornée d'un grand bas-relief⁴⁷ illustrant la richesse des colonies et les différentes fresques de ses salles rappellent l'idéologie coloniale civilisatrice. Le musée ferma ses portes le 31 janvier 2003. Seul son aquarium tropical, qui complétait en son temps sa vision exotique des « autres mondes », demeure ouvert au public.

Le MAAO avait été menacé par le projet ambitieux du musée des Arts premiers (musée du Quai Branly en projet à l'époque) où toutes ses collections ont finalement bel et bien été transférées. Jusque dans les années 1980, on a pu lancer des expositions temporaires et acquérir des collections pour montrer la diversité des cultures humaines. Les salles d'expositions ont été rénovées vers le milieu des années 1990. Certaines expositions temporaires ont connu un large succès auprès du public, dont en 1993 la célèbre *Vallées du Niger*, ou bien, en 2001-2002, l'exposition *Kannibals et Vahinés* qui jetait un regard subtil et ironique sur la perception « exotique » projetée par l'Europe sur les peuples mélanésiens.

Cependant, à cause de son isolement à l'est de Paris, de l'impossibilité d'unification due à la succession de directeurs et au manque de crédibilité⁴⁸ dans le milieu muséal à cause de sa conception très hiérarchisée des cultures « primitives », le palais de la Porte dorée fut

⁴⁶ Les collections du musée de l'Homme contiennent des pièces variées d'anthropologie, de préhistoire et d'ethnologie. Elles font partie de l'ensemble des collections du Muséum national d'histoire naturelle, seul musée européen à posséder une collection d'une telle diversité géographique et chronologique en préhistoire.

⁴⁷ Dû au sculpteur Alfred Janniot.

⁴⁸ Dans *MAAO, Mémoires*, p. 19, Jacqueline Eidelman, Anne Monjaret et Mélanie Roustan rappellent le terme de « verrue » et l'expression de « Cayenne » des musées de France, utilisés dans les milieux culturels pour décrire l'établissement.

transformé en 2007 en « Cité⁴⁹ nationale de l'histoire de l'immigration ». L'objectif de cette mutation émane d'une volonté de combattre les idées reçues sur le phénomène de l'immigration en France.

3. L'incohérence du schéma institutionnel

Troisième facteur, le schéma institutionnel de ces trois musées a accéléré également leur détresse. Sous cet angle, on trouve la prise de tutelle sur ces établissements. Le MNATP était sous tutelle publique, celui de l'Homme sous une triple tutelle ministérielle (ministère de l'Éducation nationale, ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et ministère de l'Écologie, du Développement et de l'Aménagement durables), et le MAAO sous la tutelle du ministère de la Culture. Cela impliquait des enjeux politiques importants qui obéraient leur gestion interne.

Cette période coïncidait avec la floraison à Paris de nouveaux projets plus prestigieux : le Centre Pompidou en 1977, Orsay et la Cité des Sciences en 1986, la pyramide du Louvre de Pei en 1989. Ces projets coûteux monopolisaient tout l'intérêt et le soutien de la DMF ; ils faisaient aussi de l'ombre aux musées plus anciens vis-à-vis du public, enclin à découvrir de nouveaux musées dans la capitale.

Il convient de noter, du point de vue humain, la rupture affective qui a touché le personnel des trois musées lors de leur fermeture et sa difficulté à faire le travail de deuil. L'éclatement d'une histoire commune a d'abord suscité une vague de nostalgie ; ensuite, sur un plan plus professionnel, renforcée par les mutations diverses, la rupture s'est prolongée dans différents sites.

Quoiqu'il en soit, avec la fermeture des ces trois phares du paysage muséal parisien et la création d'autres projets plus prometteurs, c'est une reconfiguration des musées ethnographique en musées de civilisations qui se dessine en France.

⁴⁹ Comme l'explique Martine Segalen (2005), le projet ne devait pas porter le nom de « musée », faute de collections, puisque celles-ci ont été transférées au musée du Quai Branly. La « Cité » devait plutôt constituer un lieu de mémoire et d'éducation.

4. Le statut univoque de l'objet

Le malaise des musées d'ethnologie s'explique enfin par un facteur d'ordre heuristique lié à la manière de penser l'objet. La démarche qui consistait à considérer l'objet réel comme le seul objet de connaissance qui « ne peut ni mentir ni se tromper » selon la conception préfigurée par Georges Henri Rivière et Paul Rivet (Jamin, 1985), bien qu'elle entendît traiter de l'objet culturel, voulait tout expliquer par celui-ci.

Commençait alors dans les musées d'ethnologie, un long processus de redéfinition de la place de l'objet. D'une part, le caractère composite des objets collectés rendait problématique la définition des collections : objets uniques ou de série, objets anciens et récents, agricoles, techniques, industriels, folkloriques ou encore objets du quotidien. D'autre part, l'objet recueilli était enfermé dans le carcan d'une collection raisonnée, scientifiquement constituée selon des préceptes d'inventaire bien définis. Il fallait lui donner un contexte. Pour cela, les acquisitions devaient s'enrichir systématiquement (numérotation, fiches) ou erratiquement (objets mal ou assez peu documentés après avoir été collectés de manière hétéroclite).

La pensée straussienne d'anthropologie sociale a largement supplanté celle d'André Leroi-Gourhan, d'appréhension plutôt technologique. D'autres sujets entraient en scène, touchant cette fois-ci au symbolique, au religieux ou encore aux liens de parenté. Les expositions offraient un prétexte pour enrichir les collections et vulgariser les résultats de recherche par le moyen de la muséographie.

Georges Henri Rivière était passé du folklore aux arts et traditions populaires, soit à l'ethnologie. Désormais, disait-il, l'ethnologie de la France « s'axe sur le passage de la société traditionnelle à la société industrielle, constitue sur la première de vastes archives écrites et audiovisuelles et coopère avec d'autres disciplines – notamment l'histoire et la sociologie, l'anthropologie sociale et l'agronomie – en vue d'une connaissance rétrospective de notre pays »⁵⁰.

On abandonna, dans les années 1980, les enquêtes extensives et l'ethnologie d'urgence au profit de travaux de terrain plus intensifs, centrés sur l'ethnologie du soi (règles de filiation, pratiques culturelles, vocabulaires...). Le temps de l'objet « témoin » était révolu :

⁵⁰ Contribution de Georges Henri Rivière au rapport de conjoncture de la vingtième section du CNRS (ethnologie), citée par Martine Segalen (2005 : 176).

« jamais l'exposition d'un trousseau ne fera pénétrer le visiteur dans la complexité d'un système de dévolution des biens, alors que la mise en marche d'un rouet lui permettra de comprendre ce que filer veut dire », explique Martine Segalen (2005 : 228).

On ne peut aborder cette conversion intellectuelle sans noter combien a pesé la dimension esthétique. Aujourd'hui, elle s'est imposée aux ethnologues. Cette dimension visuelle de l'objet, liée au sensible, et à *l'émotion esthétique* ressentie (Benkirane, Deuber Ziegler, 2007), affecte incontestablement l'objet ethnographique, longtemps considéré en tant que sujet à part entière. Autant dire que la démarche esthétisante s'est développée de pair avec les pratiques muséographiques auxquelles elle fut étroitement liée, parce qu'elle « crée des convictions relatives à la qualité des objets » (*ibid.* : 90).

Le renouveau des sciences sociales a manifestement changé la vision scientifique de la mise en contexte. Rivière avait mis en avant, à côté du contexte ethnographique (culturel) du MNATP, ce qu'André Desvallées appelle « la neutralisation de l'environnement expographique », principalement attachée « à l'expression formelle » (2009 : 279). Georges Henri Rivière insistait moins sur la dimension esthétique des objets que sur leur caractère sociologique et culturel ; il s'est détaché du mouvement des folkloristes et de la propagande, qu'il a offerte au régime de Vichy, pour se consacrer rétrospectivement aux arts traditionnels purement populaires. Avec le lancement d'enquêtes⁵¹ dans la région de l'Aubrac de 1964 à 1968, il a pu expérimenter une ethnologie toute neuve, portée sur les changements socio-économiques de la région (production fromagère et migrations des Aubraciens). Il y avait un « avant l'Aubrac » et un « après l'Aubrac » ; ces enquêtes qui se sont penchées sur le travail en collectivité dans la région, ont signé un moment fort de l'insertion de l'ethnologie dans l'anthropologie sociale, rompant une fois pour toutes avec le folklore (Segalen, *ibid.*) et s'engageant dans l'étude du présent. Ce fut là un passage à l'ethnologie, plus précisément à l'ethnologie du proche.

Le contexte de mondialisation incite à considérer le patrimoine ethnologique dans sa dimension de témoin du passé, mais aussi de création actuelle en tant que patrimoine en devenir. Notons à ce niveau la déclaration de Jean-René Trochet : « La *tradition* devint surtout

⁵¹ Les enquêtes se sont déroulées sur quatre ans (1964-1968), avec la contribution d'André Leroi-Gourhan et de Corneille Jest (chef de mission), plus la coopération d'historiens, géographes, linguistes et agronomes. Georges Henri Rivière édita la totalité de ces enquêtes qui représentent en tout huit volumes, dont la publication a démarré en 1970 et s'est achevée en 1986, après sa mort.

intéressante parce qu'elle était repensée et réinvestie par des contemporains en mal d'identité et de racines, et la "momification muséographique" l'ennemi à abattre. Autrement dit, pour étudier le contemporain, on prétendit faire l'économie d'étudier le passé tout en prétendant s'appuyer sur lui [...] et en escamotant ainsi l'essentiel au passage : la *tradition* était-elle une donnée populaire ou un concept d'ethnologues ? » (Trochet, 1995 : 21).

La problématique de l'esthétique a bénéficié de la réhabilitation des arts premiers dans le champ muséal actuel, pour ne pas dire qu'elle y a gagné une légitimité. Mais force est de constater qu'il est toujours d'actualité de penser l'objet ethnologique comme objet du contemporain. Est-on passé de l'objet utile à l'objet superflu, voire au fétiche ? Quel est le degré de sa crédibilité et de sa scientificité s'il ne donne à considérer que son côté éphémère et sa représentativité de notre société de consommation ?

La question est délicate, car elle pose les limites de l'évolution du statut de l'objet de musée à l'époque contemporaine, où nous sommes passés de la transmission à l'étude des individus et de leurs interactions dans la société. Les champs d'étude de l'ethnologie sont aujourd'hui l'organisation de la vie sociale, les mythes contemporains et les relations économiques et politiques, une vision qui s'est imposé lentement depuis la naissance triomphale des musées de société au début des années 1990.

Aujourd'hui, la recherche ethnologique met en perspective et compare les diverses sociétés. Elle s'inscrit dans une démarche de compréhension plutôt que d'explication de certains aspects trop complexes de la culture. Les questionnements des ethnologues nourrissent de nouvelles thématiques engendrées par la spécialisation de leur discipline (ethnologie religieuse, ethnologie juridique, ethnomusicologie...). L'acception esthétique fait toujours débat dans les musées d'ethnologie. Reda Benkirane et Erica Deuber Ziegler s'interrogent à ce sujet : « Quand donc pourrions-nous admettre, comme dans les sciences exactes, que la dimension esthétique, que les critères de concision et d'élégance, que la beauté sont des guides dans l'élaboration d'un discours, d'une théorie sur l'objet et sur le monde ? Qu'informer c'est littéralement "donner forme" à l'objet ? » (2007 : 91).

On craignait de voir ce renouveau affecter les connaissances anthropologiques, réservant l'objet esthétique aux seuls musées d'art, mais la démarche esthétique restera sans doute toujours une composante des musées d'ethnologie.

CHAPITRE III

L'ÉMERGENCE DES ÉCOMUSÉES ET DES MUSÉES DE SOCIÉTÉ

1. L'effervescence patrimoniale de la décennie 1980-1990 : de l'objet-témoin à l'objet patrimonial

En 1979, l'ethnologie française a connu un autre relais scientifique après la création au ministère de la Culture de la Mission du patrimoine ethnologique (MPE), avec la contribution d'Isac Chiva. Encouragées par l'institutionnalisation des sciences humaines à l'université, les années 1980 allaient accentuer cet aspect fédérateur du patrimoine comme pilier de la vie culturelle et des politiques publiques, avec la prescription par le gouvernement français de « l'année du patrimoine » en 1980 et des « journées du patrimoine » en 1983, dont on connaît le succès populaire grandissant qu'elles ont rencontré.

Après l'épanouissement de l'ethnosociologie dans les années 1970, au cours desquelles « on s'efforça surtout d'élaborer des modèles d'analyse et d'interprétation pour les collections et pour les différents thèmes ethnologiques appartenant au domaine des arts et traditions populaires »⁵², les années 1980 connurent une floraison de « nouveaux patrimoines » en tous genres comme le patrimoine industriel et technique ou encore le patrimoine filmographique. Cette évolution du patrimoine allait de pair avec un souci ardent manifesté par les pouvoirs publics de sa pérennisation et de sa conservation matérielle.

De nouvelles notions furent introduites dans le champ culturel, comme celle de « petit patrimoine » qui englobait tout patrimoine vernaculaire. Celui-ci incluait les sites bâtis et les éléments de paysage aux dimensions modestes, n'ayant aucune prétention envisageable au classement comme « monument historique » mais possédant une valeur historique et culturelle suffisamment digne d'intérêt pour être conservés pour les générations futures. Il pouvait s'agir de portes, statues, outils, lavoirs, puits, fontaines, chemins aménagés, canaux d'irrigation, tours, moulins, chapelles...

Le « petit patrimoine » englobait également le patrimoine industriel⁵³, scientifique et technique comme les locomotives, les bateaux et les machines. Cette catégorie de patrimoine modeste se trouve principalement dans les villages et les petites villes. N'ayant pas bénéficié d'une protection efficace et suffisante de la part des collectivités territoriales, elle est souvent

⁵² Phrase de Jean Cuisenier, citée par Jean-René Trochet (1995 : 20).

⁵³ La reconnaissance du patrimoine industriel commence en 1976 lors du colloque organisé au Creusot ayant pour thème « La conservation du patrimoine industriel dans les sociétés contemporaines ». Mais ce n'est qu'en 1981 avec la création de la première association de protection du patrimoine industriel, le Cillac, que sa place sera définitivement acquise dans le champ du patrimoine.

en proie au vandalisme.

Le sens du patrimoine a été largement étendu en France au paysage, à la faune et à la flore. Il ne se limite plus au cadre strict des éléments architecturaux remarquables ni au patrimoine écrit et graphique, c'est également la nature même, et non plus seulement les objets produits par l'homme, qui devient un bien patrimonial dès les années 1970, avec l'apparition, dans les conventions internationales, de la notion de « patrimoine naturel ». La création des parcs naturels régionaux signait la patrimonialisation de la campagne et la recherche d'une identité territoriale locale. Les objets qui se rapportent à la ruralité ne sont plus conservés uniquement pour leur usage, mais pour leur intérêt en tant que témoins d'une époque et en tant que partie intégrante d'un territoire à préserver et à promouvoir. Par ailleurs, la volonté de décentralisation provenait de l'ambition de voir s'impliquer davantage les acteurs locaux pour sauver leurs monuments.

Depuis les lois de décentralisation de 1982-1983 qui ont transféré aux conseils généraux les archives départementales et les bibliothèques centrales de prêt, le champ culturel est devenu l'objet d'une politique partenariale très développée entre l'État et les collectivités territoriales. Au cours de ces mêmes années furent créées, avec les lois de décentralisation, les « zones de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager » (ZPPAUP), dans chaque région furent implantées les « commissions régionales du patrimoine historique, archéologique et ethnologique » (COREPHAE). En 1984, un collège régional du patrimoine et des sites a vu le jour. C'est à cette époque également que les biens culturels collectifs ont bénéficié de la notion de droit privé. Des entretiens⁵⁴ du patrimoine, fondés la même année, se sont développés ; une École nationale du patrimoine, consacrée à la formation des futurs conservateurs, fut créée en 1991 et une Fondation du patrimoine en 1996, ayant à charge de sauvegarder et de valoriser le patrimoine rural non protégé et tous les types de patrimoine de proximité en péril tels les moulins, les églises, les ponts, le mobilier, etc. La décennie 1980-1990 fut aussi fortement marquée par l'apparition de la notion de « lieux de mémoire », dans la littérature en premier lieu. Dans la somme des *Lieux de mémoire*⁵⁵, parue sous sa direction,

⁵⁴ Forum de réflexion des professionnels du domaine organisé par la Direction du patrimoine

⁵⁵ Pierre Nora a poursuivi une carrière parallèle d'universitaire et d'éditeur. Directeur d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales, il a consacré ses travaux à la mémoire nationale et dirigé l'entreprise de mémoire (7 volumes parus entre 1984 et 1992) chez Gallimard.

l'historien Pierre Nora identifie l'objet mémoriel et questionne la territorialisation des pratiques culturelles et patrimoniales. L'ouvrage érige la mémoire en objet d'étude historique et dresse des lieux de patrimoine exceptionnels, symbole de l'histoire et de la grandeur de la nation. La nouvelle notion s'est vite concrétisée par la protection de demeures témoignant du caractère ou du mode de vie d'hommes ou de femmes devenus célèbres et appartenant à l'histoire nationale, telles la maison de Bonaparte à Ajaccio et celle de Clémenceau à Saint-Vincent-sur-Jard. Dans ce sens, les *Lieux de mémoire* ont mis l'accent sur une « patrimonialisation » de l'histoire de France, et ont permis, par conséquent, de « sortir de "l'histoire-mémoire" pour entrer dans une "histoire-patrimoine" » (Hartog, 2003 : 164).

Les années 1990 ont continué à favoriser auprès d'un large public cette extension du patrimoine en tant que « catégorie dominante » de la vie culturelle et à développer les recherches sur ses rapports avec la mémoire et l'histoire. Une loi a été votée en 1993 sur le patrimoine monumental et la notion de patrimoine s'est étendue à une dimension plus universelle : chaque année, de nouveaux sites et monuments s'ajoutent à la liste⁵⁶ du « patrimoine universel de l'humanité » de l'UNESCO, notamment après l'adoption de la Convention internationale sur le patrimoine culturel et naturel en 1972.

En 1997, fut établie par l'UNESCO la notion de « patrimoine oral et immatériel de l'humanité », après les recommandations de 1989 sur la protection des cultures traditionnelles et en contrepoint du patrimoine universel tourné essentiellement vers les aspects matériels de la culture. Il recouvre toute pratique traditionnelle (rurale ou urbaine) transmise oralement, comme le chant, le conte et l'ensemble des productions spirituelles et rituelles de l'Homme.

En somme, le patrimoine est devenu un vecteur de mémoire et d'histoire, d'universalité et de quotidienneté, de matérialité et d'immatérialité. Le développement des politiques culturelles traduisait clairement une volonté nationale de conserver tous azimuts le passé.

En réaction au phénomène de mondialisation, émergea la notion de « tout patrimoine », qui témoigne d'une volonté de tout conserver. Le paysage du patrimoine culturel français

⁵⁶ Aujourd'hui, la liste du patrimoine mondial comporte 911 biens constituant le patrimoine culturel et naturel. Elle répertorie 704 biens culturels, 180 naturels et 27 mixtes répartis dans 151 états parties. Depuis juin 2010, 187 états parties ont ratifié la Convention du patrimoine mondial.

commençait à se redessiner à l'aune du croisement des domaines à la fois anciens et émergents et est devenu un enjeu politique à prendre en compte. Entre valeurs anciennes et nouvelles tendances, il a connu une évolution significative en esquissant un glissement d'intérêt scientifique considérable de l'ancien vers le présent. On s'intéressa de plus en plus aux comportements sociaux contemporains. L'urbain supplantait le rural dans les études ethnologiques et la société contemporaine s'opposait aux modes de vie traditionnels. Dans cette configuration, on devait présenter le patrimoine à la fois dans sa particularité et dans son devenir. À côté de l'objet vernaculaire, le patrimoine fut considéré également de par les relations sociales qui le font et le rendent nécessaire à la cohésion nationale. Considéré dans un contexte social et symbolique, il n'est plus envisagé uniquement par son rapport au passé, mais sa reconnaissance passe aussi par le présent, processus « dans lequel la transmission prend forme », celle d'une « filiation inversée » (Davallon, 2000).

2. La genèse écomuséale

2.1. Le contexte de naissance des écomusées

Alors même que les grands musées nationaux d'ethnographie de Paris commençaient à vieillir, naquirent les écomusées en province, recueillant toute l'attention du public.

À l'origine du terme « écomusée », il y a les parcs naturels régionaux (PNR), abritant généralement des musées de plein air, très répandus dans les pays scandinaves – particulièrement en Norvège –, et qui consistaient à démonter de leur lieu d'origine des bâtiments d'intérêt historique ou symbolique, représentatifs d'un pays ou d'une région, et de les placer dans un parc aménagé pour accueillir un public. Le premier musée de plein air, le Nordiska Museet, fut fondé en 1873 à Skansen, près de Stockholm, par le docteur Arthur Hazelius. Il présente le concept très large de musée de plein air scandinave, qui vise à prolonger la vie des objets populaires menacés par le phénomène d'industrialisation.

Suite à une déclaration de l'ICOM de juillet 1957 qui recommandait vivement la création de tels organismes, le concept de parc régional commença à se répandre en France. Il fut défini aux Journées⁵⁷ de Lurs en 1966 et mis en œuvre par la délégation à l'Aménagement

⁵⁷ Réunissant hommes politiques et scientifiques autour du sujet.

du territoire et à l'Action régionale (DATAR)⁵⁸. Un décret en date du 1^{er} mars 1967 l'a définitivement officialisé dans le champ culturel national.

Les PNR devaient protéger et mettre en valeur des milieux naturels ainsi que de grands espaces ruraux habités, et établir une cohérence entre la conservation des patrimoines naturel et culturel sur des territoires fragiles, voire menacés de désertification. Ces organismes, qui à la fois revêtaient une dimension « naturelle » et poursuivaient des visées en matière d'aménagement du territoire, permirent la création, selon Nina Gorgus (2003 : 260), de la première génération des écomusées ou « musées-parcs ». Ce fut le cas par exemple du musée de plein air des Landes de Gascogne à Marquèze, créé dans le cadre du parc régional de Leyre, non loin de Bordeaux et inauguré par Rivière en 1969. Aujourd'hui devenu écomusée de la Grande Lande, il fut l'un des « musées-parcs » pionniers en France.

La formule française de l'écomusée correspond à une modernisation de cette notion de musée de plein air et emprunte également à la « maison de parc » américaine, c'est-à-dire le centre d'animation et d'information implanté à l'entrée ou au milieu d'un parc naturel aux États-Unis (Varine de, 1992). Cette dernière notion utilisait à la fois l'espace naturel, l'habitat traditionnel ainsi que les problèmes contemporains, sans en déplacer les éléments qui témoignaient de leur histoire ; la population locale était d'ailleurs considérée comme un sujet d'étude au même titre que les objets. Par conséquent, elle l'impliquait étroitement dans son action éducative.

Le terme « écomusée » fut forgé conjointement par Georges Henri Rivière⁵⁹ qui en a donné ultérieurement la « définition évolutive »⁶⁰ et par Hugues de Varine, alors directeur de l'ICOM, lors d'un déjeuner, au printemps 1971, avec Serge Antoine, conseiller du Ministre chargé de la protection de la nature et de l'environnement, Robert Poujade.

⁵⁸ Créée le 14 février 1963 sous cette appellation, la DATAR est une administration française chargée de mettre en œuvre la politique nationale d'aménagement et de développement du territoire. Elle participe en particulier à la mise en application des décisions arrêtées par le comité interministériel d'Aménagement et de Développement du territoire (CNADT) et se préoccupe du tourisme, considéré comme un enjeu de développement économique pour les régions. La DATAR a porté le nom de délégation interministérielle à l'Aménagement et à la Compétitivité des territoires (DIACT) de 2005 à 2009. Actuellement, ce même sigle désigne la délégation interministérielle à l'Aménagement du territoire et à l'Attractivité régionale. C'est un service du Premier ministre, mis à disposition du ministre de l'Espace rural et de l'Aménagement du territoire. Son siège est situé dans le huitième arrondissement de Paris.

⁵⁹ Selon Jean Clair (1992 : 437), Georges Henri Rivière a posé les premières esquisses de l'écomuséologie dès 1936 et a mis au point la théorie de l'écomusée au début des années 1950.

⁶⁰ Georges Henri Rivière a qualifié ses réflexions sur l'écomusée de « définition évolutive ».

La définition que lui donnait Georges Henri Rivière est la suivante : « C'est un miroir où une population se regarde pour s'y reconnaître, où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'y ont précédée dans la discontinuité ou la continuité des générations ; un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité...c'est une expression de l'homme et de la nature » (Rivière, 1989 : 142).

Provenant de la même étymologie que le mot « écologie », du grec « *oikos* » qui signifie « habitat », le terme « écomusée » semblait répondre aux défis contemporains en associant écologie humaine et écologie naturelle. Robert Poujade l'a prononcé pour la première fois le 3 septembre 1971 lors de la neuvième conférence générale des musées, organisée par l'ICOM à Dijon, rappelant, devant cinq cents muséologues et muséographes du monde entier, son rôle pédagogique :

« Nous nous lançons (et c'est la première fois que je le rends public) vers ce que certains baptisent déjà "écomusées"... qui doivent être une approche vivante à travers laquelle le public – et particulièrement les jeunes – réapprennent ce que M. Louis Armand appelait la grammaire de base des hommes, des choses et du milieu dans leur évolution. Instruments de conservation au sens plein du terme et laboratoires à la fois, ces écomusées ont une partie pédagogique essentielle qui intéresse tout particulièrement les responsables nationaux et régionaux de l'éducation » (Varine de, 1992 : 450).

Le premier écomusée fut créé en Bretagne dans le parc d'Armorique, auquel était rattaché l'écomusée d'Ouessant ; ensuite ce fut l'écomusée de la Grande Lande de Marquèze en liaison avec la création du parc régional. Ces deux cas de figures répondaient partiellement au mouvement écomuséal naissant lors du lancement du terme « écomusée » par le ministre Poujade.

2.2. La théorie communautaire : un principe fédérateur

Pour exister, un écomusée doit disposer d'un patrimoine signifiant, d'une population et d'un territoire. Il se présente donc dans un cadre géographique délimité, postule une participation réelle des habitants, favorise les relations dynamiques établies entre l'homme et son milieu et développe la conservation in situ. L'objet a de la valeur pour le sens qu'il représente dans la communauté. Selon Hugues de Varine (1992 : 455), « ces écomusées sont les instruments d'une nouvelle pédagogie de l'environnement, basée sur des "choses" réelles (objets, monuments, sites, cadre naturel) replacées dans le temps et dans l'espace ».

Ces deux notions de *temps* et de *d'espace* étaient nécessaires à la création d'un écomusée. Cette dimension spatio-temporelle devait s'établir, comme l'explique Jean Clair, dans une perspective à la fois synchronique et diachronique : « Musée de l'espace et musée du temps, il s'occupe de présenter à la fois les variations de divers lieux en un même temps selon une perspective synchronique, et les variations d'un même lieu à travers les différents temps selon une perspective diachronique. Il faut voir là, dans ce souci d'un double axe temporel, diachronie et synchronie, l'influence, à l'origine de l'écomusée, d'un autre type de musées : les muséums d'histoire naturelle, et particulièrement l'exemple des dioramas du Muséum d'histoire naturelle de New York, évoquant de la manière la plus concrète et la plus précise les divers aspects d'un même lieu à travers la fuite des ans, des siècles et des millénaires » (Clair, 1992 : 437).

Le mouvement écomuséal a constitué en quelque sorte une deuxième vague de musées d'ethnologie. Les écomusées furent expérimentés par les politiques en France entre 1968 et 1971 pour asseoir leur statut d'outil de développement communautaire. En 1971, la notion d'écomusée fut adoptée par le Conseil international des musées.

En mai-juin 1972, à Santiago-du-Chili, une table ronde organisée par l'UNESCO, avec l'aide de l'ICOM, sur le rôle du musée en Amérique latine, instaura le concept de « musée intégral » qui s'approchait de celui d'écomusée⁶¹ dans son principe lié à l'environnement social.

⁶¹ Selon Hugues de Varine (*ibid.* : 454), le premier essai de mise en application des principes de Santiago qui date de 1973-1974 est clairement un écomusée, même si le mot écomusée n'était pas explicitement mentionné. Il s'agit de la *Casa del Museo*, extension suburbaine du musée national d'Anthropologie de Mexico.

Désormais, on considère que l'écomusée est capable de rassembler les membres d'une communauté autour d'un modèle identitaire commun. Georges Henri Rivière et Hugues de Varine essayèrent de transposer ce modèle de « musée intégral » en France pour expérimenter la théorie de l'écomusée communautaire, fondée sur l'initiative citoyenne. Le musée de la communauté urbaine du Creusot-Montceau-les-Mines en fut l'exemple le plus frappant.

Créé en 1973 pour préserver les cultures ouvrières et industrielles locales, ce musée fut un cas unique⁶² en France parce qu'il bénéficiait d'une réelle participation des acteurs sociaux, en l'occurrence des ouvriers des usines Schneider⁶³. Hugues de Varine, qui y a expérimenté le développement communautaire, disait à son sujet qu'il « n'a pas de visiteurs, mais des habitants ».

Selon lui, cette particularité tenait à deux aspects : d'une part, la mission primordiale du musée était passée de l'acquisition d'une collection permanente à celle d'une collection de patrimoine communautaire collectif ; d'autre part le fonctionnement même du musée (conception, programmation, animation) était géré par un conseil d'associations composé de représentants bénévoles d'habitants de la communauté urbaine (Varine-Bohan (de), 1992 : 451). Cette particularité passait pour exemplaire sur le plan international, notamment avec l'installation en 1982 d'un centre de recherche et de formation continue, avec l'Institut Jean-Baptiste-Dumay, regroupant des professionnels du secteur culturel. Des experts du monde entier affluèrent au Creusot pour voir travailler celui que Kenneth Hudson appelait le « Lourdes or Compostella of the museum world » (Gorgus, 2003 : 265).

Le musée du Creusot passe aujourd'hui pour le premier modèle d'application de l'idée d'écomusée en France ; sans doute, explique Nina Gorgus (*ibid.* : 262), le préfixe « éco » semblait-il renvoyer à l'économie et à l'industrie plutôt qu'à l'écologie, une dimension plus représentative de l'écomusée.

⁶² Le Creusot est un cas unique en France car il fut créé à l'origine en tant que musée communautaire d'une association de communes au début des années 1970, en pleine zone industrielle, et ne prit que plus tard le nom d'écomusée dans le but de pouvoir bénéficier de subventions de l'État. Il devait être le musée de l'Homme et de l'Industrie, écomusée de la communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines.

⁶³ Nina Gorgus explique dans son livre *Le Magicien des vitrines* (2003), consacré à Georges Henri Rivière, que Le Creusot était connu en France sous le nom de « Schneiderville », en référence à la famille Schneider qui y avait construit depuis les années 1830, sur plusieurs générations, un empire industriel reposant sur l'exploitation des mines (extraction de charbon et sidérurgie) dont la ville porta très tôt la marque.

De manière générale, au sein du mouvement qui a donné naissance aux écomusées depuis les années 1970, Hugues de Varine distingue deux tendances.

La première concerne les écomusées tels que les a définis le discours de Robert Poujade de 1971, conformes au modèle initial du musée des Landes, c'est-à-dire étroitement liés à leur environnement naturel immédiat.

La seconde tendance écomuséale s'inscrit dans la lignée de ce qui avait été imaginé dès 1971 au musée du Creusot, « mais selon une formule en constante évolution qui garde un caractère résolument expérimental refusant toute normalisation, justifiant essentiellement la fonction d'instrument du développement communautaire » (Varine-Bohan (de), 1992 : 455). Cette tendance se distingue par son acception du caractère d'émanation et de participation directe de la communauté dans la vie, voire même dans le fonctionnement interne de l'écomusée.

D'autres écomusées sont issus de cette tendance, notamment en Bretagne et dans les Cévennes ; associés à des PNR ; ils avaient généralement une dominante rurale. Grâce à la politique de déconcentration amorcée au milieu des années 1960, favorisant la naissance de structures départementales et régionales ainsi que de villes nouvelles, les écomusées ont progressivement gagné les zones urbaines et périurbaines dans les années 1980, notamment en région parisienne. Ce fut le cas de l'écomusée de la ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines créé en 1977, de l'écomusée de Fresnes créé en 1979 et ouvert au public en 1980, et de l'écomusée de La Courneuve-Savigny-le-Temple, créé en 1985 en Seine-Saint-Denis⁶⁴.

Il faut rappeler que cette période fut marquée par des bouleversements socioculturels et politiques importants, illustrés par les événements de mai 1968, qui ont influencé le discours muséal en rejetant les traditions « bourgeoises » et en valorisant la nature et l'environnement plutôt que les collections, notamment à travers la résurgence des cultures traditionnelles et du mythe du retour à la terre. Dans ce sens, l'écomusée fut pensé au début comme un « contre-concept », voire un « anti-musée » (Gorgus, 1999 : 258).

⁶⁴ L'étude de préfiguration pour un écomusée en Seine-et-Marne débuta en 1977.

2.3. Le primat de l'action culturelle

Ce n'est qu'en 1981 que les écomusées furent reconnus par le ministère de la Culture et de la Communication, quand le ministre Jean-Philippe Lecat instaura la *Charte des écomusées* qui reconnaissait pour leurs collections des principes d'inaliénabilité et d'imprescriptibilité.

Cependant, bien qu'ils ressemblent aux musées d'ethnologie dans leur présentation des objets, les écomusées avaient pour mission première d'assumer un rôle social. Il n'était donc plus question de présenter des objets d'autres cultures, soustraits à leur environnement d'origine, mais de donner à voir et à comprendre des cultures purement locales. Le musée ne se contentait plus de retracer l'histoire d'une région par l'objet matériel ; son intérêt passait désormais des collections aux usagers. En musées vivants, les écomusées s'intéressaient à leur environnement immédiat (nature, paysage) et se devaient d'aider les populations à prendre conscience de leur identité (contexte historique et social). C'est le sens que portait la phrase significative lancée par Rivière : « Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres » (Le Nouenne, 1992 : 494).

La muséographie devint alors de plus en plus importante. Le mouvement écomuséal se voulant communautaire, promouvait l'initiative citoyenne sous l'égide du mouvement « Muséologie nouvelle et expérimentation sociale » et participait à la vie de la société en exposant des thèmes fédérateurs comme l'immigration et le féminisme. Ce fut là un passage du musée ethnologique au musée écologique, et un glissement d'intérêt vers le patrimoine de proximité, l'accent étant mis sur les différents aspects de la vie quotidienne (savoir-faire, traditions...) et sur le côté utile de l'objet.

Les écomusées se voulaient moins élitistes que les musées d'art, et ouverts à un public plus vaste et plus diversifié. Conçus comme musées populaires, ils connurent une effervescence muséologique et muséographique pendant les années 1980, encore avivée au cours de la décennie⁶⁵ suivante grâce aux mouvements associatifs qui misaient activement sur le développement de leurs écomusées pour contribuer au développement économique local,

⁶⁵ Au cours de l'année 1980, la France comptait neuf écomusées, chiffre qui avait triplé en 1986 pour passer à soixante en 1990.

notamment par l'activité touristique. L'action culturelle primait sur la collecte et la gestion des collections. La popularité du concept a concouru même à son adoption à l'étranger. Néanmoins, n'étant pas des musées d'art, les écomusées associaient, au départ, ethnologie, ethnographie et archéologie, ou même préhistoire, à la tradition des « musées-laboratoires », ou « musées de synthèse », un peu touche-à-tout, initiés dès les années 1930.

La vision de James Clifford, rappelée ici par Martine Segalen (2005 : 247), sur la discontinuité entre musées des arts et traditions populaires et écomusées, semble pertinente : « Toutes proportions gardées, la comparaison entre le musée national et les musées de société rappelle les oppositions que James Clifford a proposées entre ce qu'il nomme les *majority museums* et les *minority museums*. Les premiers présentent les plus "beaux" objets, les plus "authentiques", les plus "représentatifs" d'une culture. Leur collection constitue le trésor d'une ville, voire d'une nation. Par opposition, les seconds reflètent davantage les luttes, les exclusions et invitent à questionner une histoire linéaire et unifiée en mettant en lumière une histoire locale spécifique qui refuse de se fondre dans une collectivité nationale ».

3. De l'écomusée au musée de société

3.1. Les musées de société, symbole d'une nouvelle muséologie

Dans le contexte de l'effervescence patrimoniale des années 1980, la multiplication des musées régionaux, soucieux d'explorer de nouvelles voies et exprimant une certaine audace dans leur investigation des problèmes de société, a favorisé l'expansion des « musées de société ».

Le terme « musée de société » est apparu dans la terminologie culturelle française depuis le congrès⁶⁶ de Mulhouse-Ungersheim, organisé en 1991 sous l'égide du ministre de l'Éducation et de la culture, Jack Lang. Derrière ce terme rassembleur se regroupent aussi bien les musées d'ethnologie, les écomusées, les musées du patrimoine technique ou industriel, les musées d'arts et traditions populaires, les musées d'ethnographie régionale, les musées de site, les musées maritimes, les musées de ville et les musées d'histoire locale. Tous mettent en valeur le patrimoine matériel et immatériel local et animent, en musées « militants », les territoires qui les desservent.

⁶⁶ Le congrès réunit plus de cinq cents participants, sous le double intitulé « Musée et/de société ».

Emilia Vaillant, qui était chargée de mission à l'Inspection générale des musées de France à cette époque et qui a accompagné la création de ces musées, précise que ce vocable générique de « musée de société » souligne la proximité de leurs démarches respectives, au lieu de les opposer les uns aux autres du fait de leur diversité disciplinaire. Ces musées partagent donc un même objectif : « étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques, et transmettre les relais, les repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés » (Vaillant, 1993 : 37).

Bien qu'ils soient nés en marge du ministère de la Culture et que leur prolifération ait quelque peu irrité la direction des musées de France, qui « n'avait aucun pouvoir sur eux », explique Martine Segalen (2005), les musées de société se sont imposés par leur succès. L'engouement du public à leur égard s'explique en grande partie par leur discours accessible à de larges couches socioculturelles de la population. Leur discours appelle à la légitimité de mémoires particulières ; il parle des moments concrets de la vie quotidienne et offre, de ce fait, des lieux de rencontre, de débat et d'initiative citoyenne, tout en créant les conditions nécessaires au dialogue avec la population locale.

L'entrée en scène des musées de société a marqué une mutation dans la muséologie française, car ils sont issus du mouvement de la « nouvelle muséologie », né autour des écomusées, au caractère international affirmé. De nombreux échanges furent engagés sur les pratiques muséales et la nécessité de les renouveler en y introduisant la voie communautaire qui entendait abolir toute frontière entre le musée et le public (Desvallées, 1992). En Amérique du Nord tout d'abord furent élaborées dès les années 1960 de nouvelles théories muséologiques. Celles de Duncan Ferguson Cameron sont centrées sur le langage⁶⁷ de la communication du musée et la nécessité de donner au public les moyens et les codes nécessaires à la lecture du message des expositions. Celles de John Kianrad se fondent sur son expérience de l'Anacostia Neighborhood Museum (ANM) : ce musée communautaire, qu'il fonda à Washington en 1967 dans un quartier à prédominance noire, illustre la lignée des « musées de voisinage » nord-américains, à savoir, de musées qui avaient pour but de s'implanter au sein de quartiers marginalisés afin de se rapprocher des populations défavorisées.

⁶⁷ Selon Duncan Ferguson Cameron (1992 : 273), le musée est « un médium unique d'une communication basée sur le langage non verbal des objets et des phénomènes observables ».

Ce débat sur la nouvelle muséologie sociale a fructifié sur le plan international, avec l'organisation en 1982 à Marseille de « Muséologie nouvelle et expérimentation sociale » (MNES), et la création en 1985 à Lisbonne du Mouvement international pour une nouvelle muséologie (MINOM)⁶⁸.

L'anthologie *Vague* présentée par André Desvallées, parue en 1992, regroupe des textes fondateurs variés de ce mouvement. En retraçant son histoire, l'auteur énonce que la nouvelle muséologie n'a pas d'âge, vu qu'il est très difficile de lui attribuer un point de départ⁶⁹ précis. Il estime par ailleurs qu'elle ne fut perçue comme novatrice qu'en contrepoint à la muséologie vieillissante. Ainsi se demande-t-il : « Notre muséologie n'a-t-elle pas ses modèles chez tous les muséologues et muséographes dynamiques depuis que le musée existe ? N'a-t-elle pas toujours existé et n'est-elle pas la seule bonne muséologie ? Trêve de modestie : la *nouvelle muséologie* n'est-elle pas en fait que la *première*, la plus ancienne, la seule, celle qui aurait toujours dû être parce que la seule fidèle au modèle de musée originel – au moins dans sa conception républicaine française –, celle qui mettait le musée au service de tous et non pas seulement au service des seuls amateurs éclairés ? » (Desvallées, 1992 : 23).

La nouvelle muséologie sociale n'est donc ni un effet de mode, ni un « boom de musées » (*ibidem*) ; son objectif est d'atteindre le public et d'examiner les moyens utiles pour capter son attention. Dans cette démarche, la pratique muséographique fut nécessaire pour la présentation du patrimoine naturel et culturel, ce qui a eu des répercussions sur la conception et l'exposition de l'objet. Ce mouvement plaide pour une politique culturelle à volonté sociale ; il apporte un nouveau regard sur l'objet en explorant différentes voies muséographiques comme les restitutions minutieuses d'intérieurs et d'ateliers conservés in situ pour raconter l'histoire d'un territoire donné. L'acte de muséalisation intégrait tout ce qui était capable de parler de l'homme dans son milieu. L'objet d'usage courant devint plus représentatif. Krzysztof Pomian parle de musées « de création récente » ou de « musées du quotidien » car leur discours « intègre dans l'histoire le présent lui-même et anticipe le moment où il deviendra à son tour un passé » (Pomian, 1991 : 61). Selon lui, « les objets qu'ils réunissent et la façon qu'ils ont de les exposer insistent en effet non sur l'invention ou la découverte, moment exceptionnel, mais sur

⁶⁸ Le MINOM est né au Québec en octobre 1985 lors du premier atelier international « Écomuséologie/Nouvelle muséologie » qui a donné suite à un deuxième atelier, celui tenu à Lisbonne du 3 au 9 novembre 1985 sur le thème « Musées locaux/Nouvelle muséologie » et qui a préconisé la création d'une organisation internationale (MINOM).

⁶⁹ Pour François Hubert (1997 : 26), cette école va du musée de l'Homme au musée de société d'aujourd'hui.

l'usage répétitif et routinier, non sur les grands savants mais sur les entrepreneurs et les ouvriers, ces derniers le plus souvent anonymes. Et ils visent à faire comprendre non pas tant les processus technologiques que la production dans sa dimension vécue, non pas tant le fonctionnement des machines et les principes physiques qui le régissent que le travail de ceux qui les faisaient marcher, les relations sociales dans lesquelles ils étaient impliqués, leur vie quotidienne avec ses problèmes d'alimentation, d'habitation, d'habillement, de santé, et leur culture. L'accent tombe ici sur les hommes » (Pomian, 1991 : 58).

C'est dans cette théorisation que Krzysztof Pomian parle de *sémiophores* pour désigner les choses sans utilité (déchets), arrachées à leur contexte originel ou maintenues « hors circuit économique », mais qui dévoilent, même dépourvues de toute valeur d'usage, plein de significations possibles (*id.*, 1987 : 43). Ainsi, le terme « sémiophore » s'applique aussi aux objets de patrimoine, dans la mesure où ceux-ci sont des « des objets visibles investis de significations » (*id.*, 1999 : 215) et exprimant le rapport de la société avec le temps, passé et présent entremêlés (Hartog, 2003: 166).

3.2. L'importance de la notion du territoire

La notion du territoire est au centre des préoccupations des écomusées et musées de société, qui travaillent à construire une politique culturelle à l'échelle locale. Cette perspective aide à étendre la connaissance du patrimoine et permet aux autochtones, perçus comme des publics prioritaires, de se réapproprier leur patrimoine et leur identité culturelle par la mise en valeur des objets et des savoir-faire produits sur le territoire ou liés à son histoire.

« Le territoire est une appropriation à la fois économique, idéologique et politique (sociale, donc) de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire. » (Di Méo, 1996 : 40). En tant qu'espace où s'exprime un collectif social, il induit des rapports sociaux qui peuvent s'exprimer par le partage de cet espace⁷⁰ et par la ou les représentations que l'on s'en fait. Dans ce sens, le territoire est lié à l'identité culturelle du collectif en question. Nous utilisons ici le concept de territoire au sens sociologique du terme, c'est-à-dire au sens idéal plutôt qu'à son acception matérielle, plus

⁷⁰ Dans le concept territorial de Guy Di Méo (1998), l'espace géographique se déploie de *l'espace produit* (espace social où interagissent des rapports sociaux et spatiaux) à *l'espace vécu* (signifiant le rapport établi entre l'individu et la terre, ce qui reflète l'appartenance à un groupe localisé).

évidente, d'espace géographique. Il s'agit particulièrement d'un processus d'appropriation du territoire par les groupes sociaux. Considéré sous cet angle, le sens de territoire rejoint, de façon plus large, celui de la territorialité définie comme étant « la structure latente de la quotidienneté, la structure relationnelle, pas ou peu perçue, de la quotidienneté » (Raffestin, Bresso, 1982 : 186).

Le territoire constitue donc un champ symbolique important et permet d'accroître le sentiment d'identité collective (Di Méo, 1998), ce qui le place dans l'ordre des représentations sociales (Halbwachs, 1938). Ainsi, la projection symbolique d'appartenance au territoire ou « territoire identitaire » a une valeur sociale qui, non seulement favorise de nouvelles médiations locales, mais accorde, de surcroît, une certaine reconnaissance : « Les écomusées permettent à la population d'être sujet et non plus objet. Les choses sont les éléments d'un langage articulé et complexe dont la conservation n'est plus essentielle. Le lieu n'est plus un enclos ou une chaîne d'enclos sacrés mais le territoire entier d'une communauté vivante. Le contexte n'est pas un patrimoine mais une situation de changement. Le fruit n'est pas l'enrichissement des connaissances ou l'accès à la contemplation de produits culturels mais l'acquisition d'une confiance en soi et d'une grande maîtrise des mécanismes et des objectifs de changement »⁷¹, explique Julie Guiyot-Corteville.

3.3. La dimension sociale et participative

Qu'ils raisonnent en termes de territoire ou en termes de filière (technique ou ethnographique par exemple), les musées de société composent dans leur diversité thématique et territoriale (associatifs, de collectivité publique, nationaux ou communaux) un panorama pluriel de la mémoire collective puisqu'ils se distinguent des autres musées par leur « éclairage social » (Desvallées, 1991 : 130). Germain Viatte, qui fut chef de l'Inspection générale des musées, estimait que ces institutions étaient peut-être les « musées de l'avenir » (Vaillant, 1993 : 34). Ces musées insistent sur le rôle social de la culture, développé notamment dans la déclaration de Santiago (Chili, 1972). Il s'agit d'associer les habitants à la réflexion sur le contenu des collections et des expositions, ce qui permet de développer la participation de proximité et de valoriser le territoire aux yeux des habitants.

⁷¹ Document interne de « l'écomusée » de Saint-Quentin-en-Yvelines.

Il est à noter que la mutation que vivent à l'heure actuelle ces musées réside dans le fait qu'ils soient devenus des lieux de rencontre, au sens d'échange. À cet effet, le visiteur ne se rend pas au musée uniquement pour voir ce qu'on lui propose comme offre culturelle, mais il vient également pour (re)voir un objet qu'il a apporté à l'exposition ou pour regarder une vidéo dans laquelle il a pu apporter son témoignage.

Cette participation de la population locale, initiée par les écomusées dès l'origine, est toujours présente sur la scène des musées de société, mais a évolué progressivement vers une participation plus active de l'habitant et vers des thématiques ressurgies dans les années postérieures aux Trente Glorieuses comme les identités régionales, embrassant des champs de plus en plus actuels comme les représentations sociales et tout ce que la dimension sociale implique au niveau de la projection de soi dans la société d'aujourd'hui et de demain. Cela permet au musée d'approcher un environnement social du patrimoine, c'est-à-dire « cette volonté d'affirmation publique des appartenances et des identités communautaires » (Choffel-Mailfert, 2001). Le local prend alors valeur de référentiel pour rendre lisibles les caractéristiques des territoires et de leurs habitants, ce qui fonde les actions mises en place pour instaurer la cohésion sociale et le développement durable.

Les objets collectés sur le territoire ont un impact social sur les habitants. Cette intégration des enjeux sociaux dans une démarche culturelle nous permet de revenir sur la notion d'« opérativité symbolique » proposée par Jean Davallon (1999), dans une approche muséologique, pour désigner les expositions⁷² visant un « impact social ». Celles-ci caractérisent particulièrement les écomusées, car ils se fondent sur la proximité instaurée entre le thème et les objets présentés au public, et sont « destinées à redonner (ou simplement donner) à un groupe le sentiment de son existence et de son identité » (*ibid.* : 159), en présentant « des particularités d'une région, d'une ville, d'un métier ou d'un groupe » (*ibidem*).

⁷² Jean Davallon (1999 : 158-159) classe les expositions en trois grandes catégories : celles qui proposent une rencontre entre visiteurs et objets (expositions des beaux-arts), celles qui déclenchent une stratégie de communication (expositions didactiques) et celles qui visent un impact social (cas des expositions des écomusées).

3.4. La création et le rôle de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS)

En décembre 1988 fut officiellement fondée l'association « Écomusées en France » (de type loi 1901), à l'initiative des vingt-huit écomusées fondateurs et de la Fondation Crédit coopératif, créée en 1984. Jean-Bernard Gins⁷³, alors secrétaire général de cette fondation, séduit par les idées contestataires de ces musées associatifs pour promouvoir le concept français d'écomusée, les aida à participer au Salon international des musées et des expositions (SIME). Ils y organisèrent l'exposition commune des écomusées de 1990 à 1992. L'évènement connut un succès populaire et donna une visibilité à l'association auprès de la communauté scientifique. Depuis, la Fondation Crédit coopératif soutient l'association et l'accompagne dans la durée. Elle lui accorde, outre le soutien financier, un partenariat associatif fondé sur la coopération et sur les mêmes valeurs de valorisation de l'Homme et de ses activités dans son milieu.

Pourtant, les prémices de la naissance de l'association remontent à 1986, lors d'un atelier du colloque de L'Isle-d'Abeau où fut discutée l'opportunité de créer une fédération. Des liens privilégiés se sont également noués avec la Région Franche-Comté⁷⁴, en la personne de Philippe Mairot, conservateur-directeur des musées des Techniques et Cultures comtoises (MTCC) et premier président fédératif⁷⁵. D'autres facteurs ont marqué ce mouvement émergent : la nomination de Jacques Sallois à la Direction des musées de France et d'Edwige Fleury à la Mission du patrimoine ethnologique entame une reconnaissance du patrimoine ethnologique auprès du ministère de la Culture.

L'association « Écomusées en France » fut rebaptisée en 1992 « Fédération des écomusées et des musées de société » (FEMS). Le colloque national de juin 1991, intitulé « Musées et société », inscrit les musées de société à côté des écomusées et attire l'attention sur les nouvelles pratiques muséologiques en cours.

Cette organisation revendiquait avant tout une reconnaissance professionnelle et scientifique du mouvement écomuséal émergent, au même titre que les musées des beaux-

⁷³ Élu président de l'association « Écomusées en France » de 1992 à 1999. Il en a été nommé président d'honneur en 2001.

⁷⁴ Le siège de la fédération a été fixé à Salins-les-Bains, puis à Besançon.

⁷⁵ Secrétaire général de la Fondation Crédit coopératif de 1989 à 1992, il est toujours administrateur de la FEMS.

arts, afin de pallier l'absence du musée des ATP et de « décloisonner » les écomusées et les musées de société (Guiyot-Corteville, 2004 : 8).

Pour réaliser ces objectifs, le projet fédératif agit en faveur de l'interdisciplinarité et se positionne aux côtés du développement durable des territoires, du tourisme et de l'économie⁷⁶ sociale. D'autres champs de recherches que l'ethnologie sont investigués comme le patrimoine immatériel, l'immobilier, le fongible (espèces animales et végétales), la muséologie, la communication et la médiation.

Ce réseau national d'acteurs patrimoniaux est unique en Europe. Il assure la diffusion des réalisations de ses membres auprès de l'État et des collectivités territoriales. Il siège dans divers organismes comme l'ICOM, le Conseil national du tourisme (CNT), le Conseil du patrimoine ethnologique (CPE), la Conférence permanente du tourisme rural (CPTR) et le Conseil national de la vie associative (CNVA).

La fédération développe son action et l'enrichit au moyen de partenariats qu'elle tisse entre divers acteurs politiques, institutionnels et professionnels. À ce jour, cette plate-forme rassemble cent trente-quatre adhérents⁷⁷, représentant plus de deux cent vingt musées et espaces muséographiques qui accueillent chaque année près de quatre millions de visiteurs, soit un dixième de la fréquentation annuelle des musées français.

Sur le plan scientifique, et afin de lutter contre l'isolement professionnel de ses membres, la fédération porte un fondement déontologique autour des collections, de la médiation et du territoire ; elle supervise les expertises du réseau dont elle accompagne les projets dans un contexte de renouvellement de l'objet de collection et des pratiques muséologiques. Elle permet à ses membres de partager leurs expériences en promouvant la recherche, en comparant les collections et en organisant des programmes de réflexion et de travail communs, des séminaires et des journées professionnelles dont elle assure la publication. En même temps, elle encourage le développement professionnel des adhérents et s'ouvre à toute institution patrimoniale adhérant aux principes muséologiques et

⁷⁶ La fédération a participé activement au programme « Nouveaux Services-Nouveaux Emplois », créé par l'État afin d'encourager les emplois-jeunes dans de nouveaux secteurs d'activités. D'une part, ce dispositif a permis aux écomusées de développer leur mission culturelle en ciblant de nouveaux publics (scolaires, troisième-âge...); d'autre part, ce fut l'occasion pour professionnaliser leurs équipes, en intégrant des agents de développement des publics et des médiateurs culturels.

⁷⁷ La FEMS comprend des membres actifs, des membres associés et des membres d'honneur.

déontologiques de l'écomusée, y compris à l'étranger⁷⁸, et considérant l'objet et la muséographie comme des moyens pour témoigner de l'Homme.

Aujourd'hui, la fédération est reconnue comme interlocuteur officiel, mais endure toujours d'incessantes critiques à l'encontre de son principe fondateur même. Elle s'efforce d'y faire face, poursuivant son questionnement sur de nouveaux enjeux, cherchant à s'affranchir de ce que Julie Guiyot-Corteville appelle son « adolescence permanente » (2004 : 13).

4. Le contexte de crise des écomusées et des musées de société

Aujourd'hui, une certaine perception négative des écomusées et des musées dits de société tend à prévaloir. On ne peut parler de ces musées sans les associer automatiquement à l'une ou l'autre crise : crise de l'objet, crise du territoire, crise de l'ethnologie..., ni sans les décrire comme étant des musées en quête d'identité.

4.1. Facteurs d'ordre territorial et scientifique

Les écomusées et les musées de société s'inscrivent dans une crise de système. Créés à l'origine pour penser le monde rural, ils sont implantés aujourd'hui dans un contexte territorial très varié (rural, cantonal, préurbain, urbain...) qui prête à confusion. Cette hétérogénéité physique remet en cause le fondement de ces musées, à savoir, la relation interactive entre territoire, population et patrimoine ; elle conduit à s'interroger sur leur degré de synergie avec le projet territorial qui les porte.

D'un autre côté, l'interdisciplinarité fait aujourd'hui régner le doute sur la légitimité de ces structures. En ce sens, leur malaise est étroitement lié à une crise des savoirs. Igor Babou et Joëlle Le Marec (2006) énoncent que « l'ethnologie perd ses lieux d'inscription dans l'espace public et dans le temps historique » et plaident pour un débat collectif afin de sortir ces musées de leur paralysie.

⁷⁸ La FEMS agit sur un plan international en répondant aux sollicitations de pays européens et asiatiques qui adoptent à leur tour son concept.

En même temps, à considérer les écomusées, il n'existe pas de modèle type définissant ces institutions mais des modèles ; leur interdisciplinarité ne permet pas de les placer dans des catégories distinctes. « Il existe au moins autant de faux écomusées que de vrais », remarque André Desvallées⁷⁹. Les interprétations du modèle écomuséal divergent et s'éloignent souvent des théorisations fondatrices. Parfois même, c'est tout le contraire qui se produit et des musées loin d'être des écomusées appliquent ces théories, ce qui pousse Serge Chaumier à se demander s'il faut parler de « post-écomusée » (Chaumier 2003 : 88), en observant le changement de certains écomusées en musées comme les autres.

L'appellation « écomusée » semble elle-même traverser une crise. Le terme fait l'objet d'un usage abusif et usurpatoire et ne bénéficie d'aucune protection. Chaque écomusée théorise sa propre expérience en la conformant à la « définition évolutive des écomusées » de Rivière, texte fondateur de la philosophie écomuséale, dont les trois versions successives (1973, 1976, 1980) ont quelque peu brouillé le message. Et François Hubert de résumer cette ambiguïté entre « théorie » et « doctrine » dans le monde écomuséal : « Il est aujourd'hui impossible de citer à un collègue étranger visitant la France une seule expérience où il pourrait voir réalisé l'ensemble des principes qu'il a découverts dans les textes théoriques : son itinéraire le conduirait dans quatre ou cinq lieux fort éloignés les uns des autres, chacun ne lui montrant que l'une des facettes de l'écomuséologie. Quant au grand public, il reste persuadé (mais invente-t-il ou juge-t-il d'après ce qu'il voit ?) qu'un écomusée est la reconstitution d'une ferme ou d'un atelier ancien. L'inadéquation entre le discours et la réalité est aujourd'hui manifeste » (Hubert, 1985).

L'une des principales difficultés que rencontrent les écomusées et les musées de société en France réside dans le fait qu'ils soient nés généralement dans des territoires en mutation sociale et en reconversion économique. En promouvant les richesses du territoire et en assurant la transmission d'un patrimoine du passé, menacé par l'urbanisation, ils jouaient un rôle social à l'égard des communautés en crise, et se situaient ainsi, pour citer François Hubert, « entre un passé mythique et un avenir utopique » (*id.* 1998). Par ailleurs, pour la plupart, ils n'arrivent pas à faire face aux mutations socioéconomiques opérées dans les territoires dont ils dépendent (territoire postindustriel, urbanisation, exode rural, nouveaux habitants, etc.), ce qui constitue un enjeu de refondation de taille tout à fait paradoxal par

⁷⁹ Voir la préface du livre de Serge Chaumier, *Des musées en quête d'identité : écomusées versus technomusée*, (2003 : 12).

rapport à leur concept dit évolutif.

Leur essor, préfiguré par l'intérêt porté à l'homme et son milieu, bien qu'il intègre l'ensemble des sciences sociales, fut lié à une démarche de conservation un peu figée des traditions locales et des objets authentiques, ce qui les couvre d'un voile nostalgique et rétrograde, ou de ce que Serge Chaumier appelle l'« ethnostalgie ». Leur difficulté à se renouveler en termes de projets et de muséographie fit chuter considérablement leur fréquentation au cours de ces dernières années.

En ce sens, ces structures sont passées de « musées de la crise » et de ruptures aux « musées en crise ». Après avoir incarné des pôles identitaires régionaux, traduit les bouleversements socioéconomiques de l'époque de leur naissance (crise industrielle, exode rural...), et après avoir incarné « l'envolée muséographique des crises localisées » (Grodwohl 1992 : 27), ils ont progressivement perdu leur esprit révolutionnaire d'origine et n'occupent plus le devant de la scène.

L'expérience écomuséale a échoué en ce qui concerne l'un de ses fondements d'origine, l'expérience communautaire voulue par Hugues de Varine. Celui-ci s'inscrivait dans une mouvance culturaliste et relativiste qui appliquait les principes de décolonisation et de contre-culture des années 1970 à l'écomuséologie. (Chaumier, 2003). Sa vision de l'écomusée comme un « contre-pouvoir », géré par ses propres habitants, présente un risque communautariste considérable, qui menace la communauté locale de se replier sur elle-même, de se forger son propre mythe, une identité à soi en passe d'instrumentalisation. « C'est finalement ancrer l'autorité d'une parole dans un terroir. Comme si l'appartenance à une communauté, à un sol, voire à une lignée, à un sang, donnait une quelconque légitimité », remarque Serge Chaumier (*ibid.* : 100).

Faute de « système représentatif », l'appréhension communautaire est loin d'être démocratique. La décision d'un individu peut passer pour collective au sein de la communauté (*ibid.*). En somme, le local ne peut toujours avoir raison puisqu'il faut l'accompagner d'un regard extérieur sur lui, qui lui soit totalement indépendant.

Ce repli sur soi implique également un enfermement par rapport aux autres identités. Cela reflète une incapacité de dépassement vers les autres, de sublimation de sa propre

culture. À ce sujet, Serge Chaumier affirme que nombre de musées présentent l'histoire d'un territoire sans traiter des rapports à l'altérité, laquelle est pourtant fondamentale pour penser l'identité (Chaumier, 2003 : 102) ; ceci l'amène à soulever la problématique de l'identité, concept utilisé à foison au sein des écomusées, sans considération aucune pour son caractère changeant et non figé. Au final, très peu d'écomusées sont parvenus à devenir les foyers d'une culture communautaire en reconstruction permanente, alors qu'ils furent initiés dans ce sens.

L'échec de cette théorisation communautaire a pour conséquence de démontrer le caractère utopique de la participation des communautés à la vie de l'écomusée. L'idée originelle à l'origine de cette structure était de faire de la population locale un acteur décisif⁸⁰ de sa gestion et de ses actions, de manière que cette population s'approprie sa propre culture et sa propre histoire. Or, cette formule fondatrice remettait en cause la fameuse notion de « miroir » voulu par Georges Henri Rivière comme métaphore de l'écomusée, « reflet » d'un territoire donné. D'une part, cette notion de « miroir » développe dans la communauté un « sentiment du nous », appuyé sur la « mêmeté », comme l'explique Serge Chaumier qui en dénonce le caractère unitaire, donc subjectif : « le sentiment d'identité collective, de “nous”, est une conscience de soi mouvante, reconstruite, sans cesse réinterprétée, sujette à un travail perpétuel de réélaboration », commente-t-il (*ibid.* : 95).

D'autre part, la vocation initiale des écomusées et des musées de société, qui consiste à répondre à une demande sociale, est aujourd'hui sujet d'appréhension générale. Quelles sont réellement les attentes de la société envers de tels musées ? Il existe un paradoxe entre la conviction des musées de répondre à une demande sociale urgente et le nombre des gens qui ne se rendent pas au musée (Guibal, 2008). Ce concept de demande sociale est devenu un « concept fourre-tout que l'on ne sait jamais définir et quantifier », explique Jean Guibal, pour qui cette notion interdit toute réponse généraliste à l'attente des contemporains (*ibidem*).

Parmi les éléments récurrents dans les contradictions que l'on peut attribuer aux écomusées, il y a les divergences annoncées entre les bénévoles et les professionnels. Si la théorie communautaire d'Hugues de Varine accorde à la communauté de l'écomusée tout le

⁸⁰ Cette théorie d'Hugues de Varine postule que le professionnel doit s'effacer devant les décisions des locaux, tandis que l'approche de Rivière insiste bien sur la nécessité de maintenir un juste équilibre entre les pouvoirs de l'autorité de tutelle et les aspirations de la population concernée. À ce sujet, Serge Chaumier (*ibid.*) reproche au premier sa vision « libertaire », qui privilégie la parole venue de l'intérieur de la communauté, et au second sa minimisation des rapports au pouvoir politique.

pouvoir de gestion, ne permettant aux professionnels d'intervenir qu'en coordinateurs, sans leur attribuer le moindre pouvoir de décision, la vague de professionnalisation du domaine nourrit des tensions aiguës entre les deux protagonistes, menaçant les premiers de la dépossession⁸¹ totale de leur pouvoir de décision, et inscrivant les seconds dans une tradition tout à fait autre, motivée par l'acculturation qui s'oppose aux désirs relativistes de reconnaissance de la culture locale comme le postule l'« écomuséologie » (Sauty, 2001). Cette divergence de points de vue engendre deux manières différentes de penser l'objet⁸² et de concevoir le fonctionnement de la structure.

Les conflits entre les différents acteurs qui interviennent dans la vie d'un écomusée (population, conservateurs, experts, scénographes, architectes...) ne touchent pas uniquement aux missions, aux règles de fonctionnement et à la gestion des objets : ils concernent aussi la définition des publics auxquels l'écomusée s'adresse. Les fondements de l'écomuséologie limitaient le public écomuséal aux habitants des lieux eux-mêmes. Serge Chaumier (2003 : 109) reproche à Hugues de Varine d'avoir occulté la notion de public, « impropre » et « marginale », ce que semble bien contredire le souci actuel des écomusées d'accroître leur fréquentation. L'écomusée ne peut ignorer plus longtemps le public touristique qui l'investit : et si cette prise de conscience de l'existence d'un public autre que la population locale devient nécessaire, c'est dans la mesure où la distance s'est accrue entre les différents partenaires de l'écomusée (Sauty, *ibid.*).

4.2. Facteurs d'ordre politique et institutionnel

Un facteur d'ordre politique s'ajoute à ces éléments de crise : ces musées ont été portés par la décentralisation et relèvent pour la plupart des collectivités territoriales, notamment après le protocole de décentralisation culturelle de 2001. Pris entre tutelle publique et enjeux politiques et sociaux, les musées d'ethnologie souffrent d'un trop-plein politique qui affecte l'autorité de leur discours (Dubuc, 1998). Certes, le musée est un acteur politique ; il l'est, pour citer Guy Saez « en ce qu'il participe à la définition d'une collectivité

⁸¹ Serge Chaumier (2003) souligne à ce propos qu'il existe bien des associations vieillissantes remplacées par des professionnels avec de nouvelles orientations, tout comme il existe des associations vivantes et actives qui subissent le même sort et ne résistent pas à la vague envahissante de professionnalisation.

⁸² Selon Serge Chaumier (2002), le local envisage un rapport immédiat et matériel aux objets et considère que ceux-ci se suffisent par eux-mêmes, tandis que la démarche intellectuelle de « mise à distance » du professionnel envisage davantage de créer un langage qui met en valeur « l'objet distancié » et « l'objet d'usage courant » (*id.*, 2003 : 112).

humaine et à la construction du système d'organisation politique dont elle se dote. Il participe à mettre de l'ordre dans l'imbricatio culturelle et émotionnel de la collectivité, il en institutionnalise les représentations. C'est pourquoi on l'a souvent caractérisé comme le temple du récit national » (Saez, 2008 : 123). Ainsi donc, les musées doivent soumettre leur programmation à leur tutelle ; selon Michel Colardelle, cette démarche est nécessaire au bon fonctionnement de la démocratie⁸³ puisqu'elle se fonde sur l'approbation ou « la vérification des citoyens, par les différents niveaux d'élections » (Colardelle 2008 : 120). Cependant, elle fait réfléchir sur le degré d'indépendance scientifique du musée, d'autant plus que ce dernier se positionne dans la « conflictualité politique »⁸⁴ (*ibid.*), lorsqu'il doit traiter de sujets controversés au sein du débat politique.

Les difficultés rencontrées concrètement relèvent aussi bien de la gestion des équipements et d'une érosion budgétaire que de la difficulté à analyser leurs moyens humains en ce qui concerne les petites structures, gérées par des bénévoles. À ce sujet, les nombreux musées portés par des associations sont confrontés à la difficulté de s'autogérer à long terme et de se voir attribuer de nouvelles missions.

Il est évident que le soutien financier des pouvoirs publics est nécessaire au fonctionnement des musées de société et à la création de nouvelles structures, mais le risque n'est pas nul d'une instrumentalisation politique des musées par les élus. Ceux-ci ciblent particulièrement le potentiel touristique de ces établissements, ce qui va à l'encontre de la déontologie des musées, institutions culturelles à but non lucratif, destinées essentiellement à la conservation, la recherche et l'éducation. L'écomusée devrait demeurer indépendant des pouvoirs politiques, ce qui ne semble pas être évident dans le contexte actuel de décentralisation.

Aujourd'hui, les écomusées et les musées de société sont confrontés de plein fouet à un nouveau phénomène : l'entrée en scène du « musée de civilisation », par opposition aux musées d'art. Ils souffrent d'un certain désintérêt au profit de ces derniers, de la part des

⁸³ Michel Colardelle (*ibid.*) cite deux polarités du musée aussi légitimes l'une que l'autre mais qui peuvent se contredire : une polarité scientifique tournée vers la collecte, l'étude, l'exposition et la médiation, et une polarité politique qui implique le choix institutionnel d'affecter tel ou tel objet, et de décider de la manière de le traiter et de l'inscrire dans un programme donné.

⁸⁴ Comme exemples du rapport du musée aux politiques publiques, Guy Saez avance celui de la gratuité comme choix de politique publique qui demeure illisible et ambigu d'un musée à l'autre (gratuité totale, partielle, gratuité touchant telle ou telle tranche de la population) et celui du problème des expertises auxquelles font appel les élus comme « source de décision » et d'orientation.

autorités de tutelle et du public, comme le montre bien le cas du musée du Quai Branly qui fait, à lui seul, couler beaucoup d'encre. Viennent ensuite les grands projets en gestation tel le MUCEM à Marseille et le musée des Confluences à Lyon. Même lorsqu'il s'agit de revenir sur l'histoire des musées d'ethnologie, l'on retrace toujours la genèse des grands musées d'État, en l'occurrence les musées ou ex-musées parisiens (le MET, le musée de l'Homme, le MNATP, le MAOO), écartant vraisemblablement les musées de société, de taille moins importante, et d'implantation territoriale non centrale comme si la seule solution envisagée à la crise de ces musées était la transformation du musée d'ethnographie en musée de civilisation. Toujours est-il que l'on situe les musées d'ethnologie dans une vision plus généraliste et universelle qui risque d'être leur première carence. Cet écart constaté ne fait que situer les musées de société en marge du débat actuel de la même façon qu'ils étaient marginalisés à leur naissance par le ministère de la culture qui accordait plus d'intérêt aux musées d'État.

Il est clair qu'ils doivent assumer de nouvelles missions pour continuer d'exister. D'abord, en établissant de nouveaux rapports à l'objet et aux publics, dans une perspective du présent. Ensuite, en réfléchissant à la manière d'imaginer leur futur. Il y a nécessité d'une mutation intellectuelle profonde qui n'est pas sans rappeler la complexité de la tâche comme le confirment les propos de Julie Guiyot-Corteville : « S'il est de bon ton dans l'intelligentsia parisienne de dire que les écomusées sont en crise, la situation est, de fait, beaucoup plus complexe. Nous sommes plutôt dans une deuxième révolution culturelle. Si les écomusées ont l'air nostalgiques, c'est parce qu'ils ne sont plus novateurs. Mais il ne faut oublier tout ce qu'ils ont apporté : la nouvelle scénographie, le musée hors les murs, la présence de la photographie... Tous les musées ont repris à leur compte ces concepts ! Les écomusées doivent entamer une seconde vie, mais c'est très difficile de suivre une société toujours en mouvement » (Bétard, 2005).

4.3. Facteurs liés au statut de l'objet

L'évolution des musées de société implique une évolution de la conception des collections. La problématique des acquisitions se trouve au cœur du débat actuel sur les musées d'ethnologie, compte tenu de l'incohérence qu'on attribue à leurs collections (matérielles et immatérielles) et de l'abondance de leurs réserves, ce qui est supposé affecter leur discours. On reproche à leurs responsables scientifiques un manque de remise en question de l'objet, qui continue à être collecté et conservé en quantités⁸⁵ considérables sans être placé au centre du débat. La création même de grands projets muséaux met plus l'accent sur les déplacements des objets d'une institution à une autre que sur l'objet lui-même (Prado, 2003). Expliquant cette nuance, l'auteur affirme : « Aucun projet substantiel liant musée et réflexion sur l'objet de musée n'émergea en plus de dix ans, non pas certainement faute de pensée, mais faute de remise en question du statut de l'objet, des choses, comme des hommes, et de leurs métiers » (*ibid.* : 14-15).

Un autre problème sous-jacent aux critiques de l'objet des musées de société est lié à l'acquisition de l'objet contemporain. Une telle attestation tient à la fragilité de ce genre d'objets tant au niveau symbolique qu'au niveau de l'intégration des collections classiques. Nous y reviendrons avec plus de détails dans la deuxième partie.

⁸⁵ Patrick Prado (*ibid.*) oppose cette crise « quantitative » à la crise « qualitative » des musées d'arts premiers dont le statut a muté de l'art « sauvage », « primitif », « tribal », « premier » vers l'art tout court.

Conclusion de la première partie

La première partie de la recherche, structurée en trois chapitres, sert d'assise théorique à la compréhension de l'objet ethnographique, à partir des bases scientifiques et épistémologiques de l'ethnologie naissante des années 1930 et de l'influence des courants de la pensée anthropologique. Solidaire à ses débuts de l'entreprise coloniale, orientée ensuite vers la culture nationale, l'ethnologie avait une fonction documentaire et s'est développée autour de deux axes : le terrain et la collecte.

Plus particulièrement, cette partie rappelle le paradigme de la notion d'objet-témoin, son ambiguïté et ses effets réducteurs sur l'objet d'un point de vue muséographique.

Aborder le contexte de naissance des grands musées d'ethnographie parisiens (MET, MNATP et MAAO) était nécessaire à la compréhension du regard porté sur l'objet au sein d'une entité institutionnelle, non dénuée de tentations idéologiques ni de sensibilité aux conjonctures politiques ; de surcroît, le musée représentait pendant l'entre-deux-guerres, un lieu privilégié pour appliquer les préceptes anthropologiques comme pour examiner les champs théoriques de recherche.

Le déclin de ces institutions est tout aussi significatif, dans la mesure où il a coïncidé avec la naissance des écomusées et des musées de société, dans le contexte de l'effervescence patrimoniale des années 1980. Ce contexte a largement contribué au développement de la notion de patrimoine et de « patrimonialisation » en France.

La présente étude a abordé le contexte historique des musées d'ethnologie et des musées de société en lien avec l'objet, sa définition et sa perception. Si l'ethnologie des années 1930 a défini l'objet ethnographique, elle ne l'a pas pensé en tant qu'objet de recherche d'une discipline scientifique, malgré sa démarche positiviste. Sa conviction que l'objet « parle » de lui-même a réduit celui-ci à sa propre matérialité : l'objet n'est que pure matière ou pure fonction, il ne fait qu'illustrer un fait social et culturel et il est seul à pouvoir le faire. Néanmoins, l'insertion des objets dans une problématique d'ensemble est une démarche toujours fonctionnelle propre aux musées à vocation ethnographique, car elle permet d'approcher l'objet dans un contexte socioculturel plus large.

Les écomusées et les musées de société ont marqué un tournant déterminant dans la muséologie en France en pointant la dynamique des sociétés modernes et en leur conférant une fonction sociale qui a supplanté l'objet. Cependant, il leur est difficile aujourd'hui de s'affranchir d'une certaine perception négative, nostalgique et passéiste, qui n'a pas fini d'affecter les pratiques qui y ont cours, tout particulièrement en matière de collecte de l'objet contemporain, bien que la muséologie évolutive de Georges Henri Rivière ait déjà inscrit la légitimité d'une ethnologie du monde contemporain. C'est dans ce sens que cette première partie trace le passage de l'évolution des musées à vocation ethnographique à la situation actuelle, laquelle définit un autre rapport à l'objet. Celui-ci n'est pas le témoin d'une spécificité exotique, régionale ou nationale dont il faut préserver la trace, mais il est un objet d'usage mondialisé dont il faut révéler la spécificité.

Si le statut de l'objet-témoin limite l'objet ethnographique à l'aspect matériel des cultures en voie de disparition, qu'en est-il de l'objet contemporain collecté aujourd'hui pour témoigner des cultures toujours existantes ?

Pour répondre à cette question, il conviendra de centrer notre réflexion sur la collecte de l'objet contemporain, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui dans trois musées différents. Ceci permettra d'analyser un autre contexte du recueil de l'objet ethnographique, tout à fait différent, dans la forme, des méthodes d'investigation ethnologique anciennes.

Mais avant d'aborder les trois musées qui constituent l'objet de l'étude, définissons d'abord ce que nous entendons par le « contemporain » et les moyens proposés pour vérifier sa signification.

DEUXIÈME PARTIE

**VERS DE NOUVELLES PRATIQUES MUSÉALES ETHNOGRAPHIQUES LIÉES À
L'OBJET DANS TROIS MUSÉES DE SOCIÉTÉ**

Introduction de la deuxième partie

Il n'est pas question ici d'entrer dans les découpages⁸⁶ que les historiens ont pu faire de la période contemporaine, ni dans les débats autour de son identité historique ou de sa frontière discutée, ou niée, avec l'époque moderne. Nous situons la période contemporaine de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours, tout simplement en raison de l'évolution des modes de vie qui a marqué cette période. Le mot « contemporain » prend dans cette recherche son sens le plus convenu de dimension temporelle collective. Il qualifie ce qui est « du même temps », ce qui est de notre temps, ce qui appartient irrévocablement au présent.

En parallèle, nous utiliserons le substantif « contemporanéité » (du latin *contemporaneus*) pour désigner la relation entre les personnes et les choses contemporaines⁸⁷, c'est-à-dire « une expérience particulière du temps » (Agamben, 2008 : 27).

La question du contemporain au sein du musée de société est intéressante à plus d'un titre : tout d'abord, pour les pratiques de la collecte sur le terrain qu'elle fait naître dans chaque musée, et ensuite parce qu'elle soulève une vive controverse, qui n'est pas sans rappeler la question du contexte et du statut de l'objet ethnographique. Rappelons à ce sujet une phrase de Julie Guiyot-Corteville : « Ce discours d'une grande banalité aujourd'hui ne doit ni occulter la violence de l'accueil qui lui a été réservée alors (les fameux musées des peignes à poux...), ni l'importance de cette réflexion "digérée" depuis, pour faire référence au Musée cannibale⁸⁸ de J. Hainard ». (2004 : 38).

⁸⁶ L'époque moderne couvre la période historique qui commence lorsque s'achève le Moyen Âge. L'époque contemporaine est la dernière grande période de l'Histoire et couvre les XIX^e et XX^e siècles et le début du XXI^e siècle. Sa délimitation est très controversée par les historiens : les Français tendent à la faire débiter au XIX^e siècle, faisant de la Révolution française sa limite avec les Temps modernes. Cette position n'est pas partagée par nombre d'historiens étrangers, pour qui l'époque contemporaine fait partie intégrante de l'époque moderne, toujours en cours. Pour certains chercheurs, le début du contemporain correspond à l'après-seconde guerre mondiale, tandis que d'autres évoquent plus précisément mai 68 (Ruffel et. al. 2009 : 11).

⁸⁷ Selon le nouveau *Petit Robert de la langue française*, Millésime, 2007.

⁸⁸ L'auteur fait référence à l'exposition temporaire qui a eu lieu au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN) du 9 mars 2002 au 2 mars 2003, sous le titre *Le musée cannibale*. Faisant écho au contexte de création des musées d'ethnographie, qui consistait à « ingérer » l'autre, cette exposition invitait le visiteur à se défaire de ses préjugés sur les autres et sur lui-même. Cet événement fut aussi l'occasion de regrouper une série de réflexions sur la place de l'ethnographie dans les savoirs actuels. Ces textes sont réunis dans un ouvrage portant le même titre que l'exposition, édité en 2002 par Marc Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.

La deuxième partie de la thèse interroge le paradoxe du « contemporain » et sa définition au sein de l'écomusée et du musée de société. Elle propose, à travers trois chapitres, de mettre en exergue trois nouvelles pratiques muséologiques en matière de collecte du contemporain. Celle-ci représente ici un processus de médiation qui consiste à créer un lien entre le musée et son public, en produisant un sens à transmettre. L'objectif est d'analyser les méthodes retenues pour la validation, d'un point de vue scientifique, de l'objet collecté.

CHAPITRE IV

L'APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DU MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE (MUCEM)

1. L'aspect émergent du projet

Appelé à succéder à l'ancien musée des Arts et Traditions populaires de Paris et à son centre d'Ethnologie française (MNATP-CEF), le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) sera consacré, comme son nom l'indique, aux cultures euro-méditerranéennes. Son ouverture est prévue en 2013, année où la ville de Marseille, qui l'accueille, sera capitale européenne de la culture.

Le projet propose une évolution de la maison mère sur un plan géographique, chronologique, thématique et méthodologique. Il s'agit d'après son projet scientifique et culturel⁸⁹ de « réinventer un musée », initialement circonscrit à la culture populaire française des XIX^e et XX^e siècles, de façon à mieux accentuer le sens de cette culture populaire dans ce qu'elle englobe aussi en termes de systèmes symboliques et de pratiques individuelles et collectives jusqu'à nos jours, c'est-à-dire tout « ce qui fait société »⁹⁰. Il faut rappeler que le MNATP, toujours selon le PSC du MUCEM, négligeait cet aspect général en privilégiant la culture des « dominés » au détriment des autres composantes sociales (Colardelle, 2002 : 21). Ce diagnostic imposait d'aller plus loin dans le questionnement sur la dynamique des cultures euro-méditerranéennes et de cerner autant ce qui y fait cohésion que ce qui fait la différence entre les individus et les groupes des sociétés qui les représentent.

Cette transformation va de pair avec une systématisation des échanges entre l'ensemble des disciplines scientifiques qui contribuent à la compréhension de l'homme en société. Au lieu de se limiter à la seule ethnologie, le PSC exige un engagement sur de nouveaux terrains dans une approche plus comparatiste. La vocation du musée se résume donc ainsi : « l'étude en profondeur (processus, causes, dynamiques) des structures sociales et des faits culturels, dans leurs dimensions agrégatives comme distinctives ou identitaires, ainsi que la présentation au plus large public des collections qui en portent témoignage et mémoire, afin de donner à "se comprendre soi-même" ... » (*ibid.* : 22).

⁸⁹Le PSC du MUCEM n'a pas été remis à jour depuis sa publication en 2002 sous la direction de Michel Colardelle, alors directeur du projet. Cette première version demeure la seule référence majeure qui explique toute l'ambition du projet, ses étapes et ses enjeux, bien que certaines parties du document aient changé ou évolué au fil des années, sans être intégrées au texte original. Nous citons du PSC les passages qui demeurent valides.

⁹⁰Selon le PSC du MUCEM, Cette expression définit la vocation des musées de sociétés qui sont des « lieux où l'on donne à voir et à comprendre ce qui « fait société » (Colardelle, *ibid.* : 21).

1.1. Un nouveau modèle d'exposition du musée du XXI^e siècle

Le MUCEM est installé depuis 2003 dans le fort Saint-Jean, monument historique qui remonte au XII^e siècle et domine le port de Marseille. Partiellement réhabilité, il abrite à ce jour deux lieux d'expositions temporaires : la tour du Roi René, ouverte en 2003, et l'espace Georges Henri Rivière, ouvert au public⁹¹ en 2007. Le bâtiment de l'ancien môle portuaire J4 abritera un nouveau bâtiment qui sera relié au fort par une passerelle. Il accueillera, sur deux plateaux, les expositions permanentes d'arts et traditions populaires et formera le cœur du musée.

Ainsi, la muséographie est conçue selon un nouveau modèle reposant sur une exposition permanente de référence, qui sera présentée au public pendant un premier cycle de quelques années avant d'être renouvelée, par la suite, autour d'autres grandes questions.

Cette exposition de référence se déclinera sous cinq grands thèmes qui sont les suivants :

1- « Figures du paradis »

Ce thème sera consacré à l'étude des différentes images et expressions qui évoquent le paradis, paradis artificiel ou religieux, à travers ses représentations dans les trois grandes religions monothéistes : le judaïsme, le christianisme et l'islam.

⁹¹ Un programme d'expositions de préfiguration a été conçu dans ces deux lieux de 2003 à 2009 : *Images d'Algérie - Pierre Bourdieu, un photographe de circonstance (1958-1961)* (2009) ; *Thon, Telline et Tautène* (2009) autour de la pêche artisanale en Méditerranée ; *Le Corac a 20 ans* (2009) sur le patrimoine bâti et naturel de la région et l'implication de jeunes dans les actions citoyennes ; *Ghada Amer exposée au MUCEM*, autour de l'œuvre *Majnûn* de l'artiste égyptienne pour évoquer la question des relations entre hommes et femmes dans différentes aires culturelles de la Méditerranée ; *La Ronde des Capians : histoire de barquettes* (2008), sur les techniques liées aux embarcations de pêche en Méditerranée ; *Trésors du quotidien ? Europe - Méditerranée* (2007), *Entre ville et mer, les Pierres Plates* (2008), sur le site des Pierres Plates et le lien fort qu'il entretient avec la cité phocéenne et son port ; *Rêver Noël. Faire la crèche en Europe* (2008), Marseille étant le berceau des santons et des crèches artisanales ; *Hip hop, art de rue, art de scène* (2005), qui présente Marseille comme une ville importante du hip hop français ; *Aux frontières de l'héroïsme, les Acrites dans l'Europe médiévale* (2005), une exposition revisitant les légendes chevaleresques et héroïques du Moyen Âge ; et enfin *Parlez-moi d'Alger, Marseille-Alger au miroir des mémoires* (2003-2004), sur le croisement des mémoires et les objets de mémoire d'« Algérois » de Marseille et de « Marseillais » d'Alger. En parallèle à ces expositions de préfiguration, le MUCEM a présenté également depuis 2003 des expositions hors les murs, consacrées aux cultures contemporaines et montées en partenariat avec des institutions françaises et étrangères. Au dernier trimestre 2008, les expositions réalisées furent les suivantes : *Durance, la rivière en partage* (Région PACA), *Berbères de rive en rêves* (Abbaye de Daoulas, Finistère), *La culture de l'écriture* (Grand Palais, Paris), *Thamata et Tamata* (Athènes, Grèce), *SOS-Save our sources* (Hongrie, Suède) et *Quel cirque ?!* (Chambéry).

2- « L'eau ».

Ce thème portera sur l'eau, depuis ses évocations mythologiques (le Déluge, l'Atlantide ou la Tarasque) jusqu'à ses usages contemporains et aux débats qu'ils suscitent d'un point de vue écologique.

3- « La cité ».

Ce thème explorera les différentes formes du vivre ensemble et les problématiques majeures qui en découlent et interrogera la place de l'altérité dans la société d'aujourd'hui, à travers la diversité, la citoyenneté et l'exclusion.

4- « Le chemin ».

Suivant ce fil conducteur, seront explorées les différentes facettes de la mobilité des individus et leurs répercussions sur les relations et les échanges entre l'Europe et la Méditerranée (commerce, pèlerinage, exil, migrations, etc.).

5- « Masculin et féminin ».

Ce volet sur les genres explorera la nature des rapports entre les sexes et les manières dont ils se sont exprimés et ont évolué dans les sociétés euro-méditerranéennes, que ce soit à travers la famille, le travail, ou plus particulièrement le mariage.

Deux expositions inaugurales sont aujourd'hui programmées : l'une sur le thème « Le noir et le bleu, le rêve méditerranéen », qui proposera une synthèse des perceptions de la Méditerranée depuis le XIX^e siècle, l'autre sur le thème « Masculin-féminin, le genre en question ».

Conjointement à l'exposition de référence, seront planifiées des « expositions évènements » sur lesquelles reposera le cœur de la programmation annuelle. Combiner ces deux formules permettra au futur musée d'appliquer un nouveau modèle muséographique, plus centré sur les expositions temporaires, étant donné qu'« un musée des civilisations du

XXI^e siècle ne propose plus d'exposition permanente, sorte de passage obligé qui se périme trop vite »⁹².

À côté du fort Saint-Jean et du môle J4, un troisième site, dans le quartier de la Belle-de-Mai, abritera le Centre de conservation et de ressources. Il s'agira des réserves du musée, qui occuperont trois niveaux et seront organisées par types de matériaux. Elles renfermeront d'importants fonds documentaires qui seront ouverts aux étudiants et aux chercheurs. Ce site accueillera également des expositions d'objets spécifiques.

Le MUCEM s'inscrit dans le vaste programme intitulé la « Cité de la Méditerranée », qui fait lui-même partie du grand projet d'aménagement du périmètre euro-méditerranéen. Ce programme a pour ambition de créer de nouvelles relations entre la ville et le port, moyennant différents équipements publics. D'autres structures du musée entrent dans ce cadre comme un espace forum et un pôle culturel, destiné à des activités culturelles et scientifiques diverses.

1.2. Le « chantier des collections »

La phase finale du projet en cours correspond au « chantier des collections », défini en 2003 mais entamé au début de l'année 2005 seulement. C'est une opération qui consiste à traiter la totalité des collections, de façon systématique, avant leur transfert sur le site marseillais. L'objectif d'un chantier des collections est de maîtriser le mouvement des collections, ce qui contribue à leur rendre leur existence juridique et administrative comme à alimenter la base de données ad hoc afin de disposer d'un outil documentaire et scientifique efficace. Ce processus implique en outre la conservation préventive⁹³ (récolement, inventaire, étude et marquage des objets), au même titre que les campagnes de restauration.

⁹² *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Marseille.* Journal du MUCEM, L'ALPE, p. 6.

⁹³ Le concept de « chantier des collections » est utilisé par la Direction des musées de France en cas de redéploiement des collections. Il désigne une succession d'actions de traitement planifiées dans un programme muséographique, organisées et ordonnancées logiquement pour la bonne présentation des œuvres. La phase préventive recouvre cinq opérations techniques qui déterminent le parcours des objets : 1- Le récolement des collections : il consiste à vérifier la présence physique de l'objet dans les lieux de stockage du musée. L'outil informatique utilisé pour ces opérations est le logiciel de gestion des collections « Micromusée » ; il est consultable en réseau local à partir de notices informatisées accompagnées d'images. Chaque fiche de ce logiciel indique l'histoire de l'objet et le constat de son état. 2- La traçabilité : c'est le travail de logistique qui permet de tracer le mouvement des objets dans le chantier des collections et leur localisation. Ils sont enregistrés sur les fiches Micromusée. 3- La prise de mesure : prendre les mesures de chaque objet (hauteur x largeur x profondeur) permet d'anticiper sur le transfert des collections et leur stockage. 4- La prise de vue : une photographie numérique est prise par objet pour intégrer sa fiche sur la base de données Micromusée. 5- Le dépoussiérage et le nettoyage. À la fin de ce parcours, les objets sont emballés et stockés en vue de leur transfert au nouveau site de la ville de Marseille.

Le chantier est conduit dans les locaux du site parisien du MUCEM. Il s'appuie sur l'expérience précédemment menée par le musée du Quai Branly, dont on s'est inspiré pour définir les éléments déterminants dans l'organisation successive des opérations.

1.3. Les “campagnes-collectes” : un nouveau dispositif d'acquisition

Le fonds originel du musée est constitué des collections du MNATP, conservées à Paris et consacrées dans une large mesure à la société française traditionnelle, et de celles du département « Europe » du musée de l'Homme, déposées en 2005. Au total, ces collections représentent plus d'un million d'objets matériels (meublier domestique, outillage...), immatériels (enregistrements audiovisuels de chants, contes et légendes) et documentaires (fonds iconographiques – photographies et cartes postales anciennes –, filmographiques et musicaux). Ces collections continuent à être alimentées par les dépôts et les acquisitions ponctuelles ; celles-ci s'ouvrent désormais au quotidien et aux modes de vie contemporains, partagés ou opposés d'une rive à l'autre de la Méditerranée.

Dans son introduction au PSC du futur musée, Michel Colardelle précise le contenu du programme de recherche qui relève de son domaine de compétence, orienté vers le contemporain : « Il s'agira de collecter, conserver, étudier, montrer les signes matériels et immatériels de la culture populaire française, européenne, méditerranéenne – ce que nul autre musée ne fait –, notamment pour le contemporain : quel meilleur moyen de réfléchir et de faire réfléchir à l'idée d'Europe, dont chacun s'accorde à reconnaître que sa lente émergence souffre d'un abyssal déficit culturel, à l'idée de nation, qui doit continuer à évoluer, et à l'ensemble euro-méditerranéen, dont on voit bien qu'en conflit ou en paix son destin est toujours commun » (Colardelle, 2002).

Les principes de la politique d'enrichissement des collections reposent sur les “campagnes-collectes”, à la fois outil méthodologique et mode d'acquisition unique dans le monde des musées nationaux français. Le musée débloque à ce sujet un budget spécifique pour la recherche et un autre pour les acquisitions, ce qui fait sa particularité. Chaque campagne correspond à un thème culturel et conduit à l'acquisition d'objets en rapport avec celui-ci. De plus, les “campagnes-collecte” sont menées par des ethnologues internes ou autres chercheurs externes à l'institution, ce qui garantit une bonne documentation des objets

collectés et une régularité des publications⁹⁴.

Cette particularité relative aux acquisitions procède pour une bonne part de la tradition héritée du MNATP, conçu comme un « musée-centre de recherche », et de ses enquêtes de terrain entreprises depuis la fin des années 1930 par des chercheurs du CNRS. Musée du XXI^e siècle, le MUCEM se doit certes de poursuivre les campagnes de collecte engagées par Georges Henri Rivière sur la France, domaine où le musée reste une référence synthétique, mais sa nouvelle vocation est de mettre en résonance la recherche avec les préoccupations du monde contemporain et les thèmes qui illustrent les spécificités culturelles aussi bien sur le plan du territoire métropolitain qu'à l'échelle euro-méditerranéenne. Dans l'ensemble, la démarche privilégie la relation à l'objet dans sa dimension anthropologique.

2. Le contexte de l'étude de terrain

Le travail de terrain que nous avons effectué au sein du service des collections de l'ancien MNATP à Paris consistait à dépouiller des rapports d'enquête et des bilans de campagnes d'acquisition d'objets réalisées depuis l'année 2001 jusqu'à 2006⁹⁵.

La possibilité de consulter des rapports de recherches fut très avantageuse et nous a permis d'avoir une idée générale du travail mené pour chaque campagne du début à la fin. Chacune de ces campagnes de collecte répond initialement à l'une des expositions de référence programmées pour le futur MUCEM. Conformément aux objectifs du futur musée, elles élargissent toutes leur terrain de recherche aux pays d'Europe et du bassin méditerranéen. Cette démarche doit permettre, dans le cadre de chaque projet, la poursuite d'un travail comparatif à l'échelle internationale et accentuer le rôle médiatique du musée, qui vise à encourager les rencontres et les débats. Chaque campagne part d'une hypothèse et développe des méthodes appropriées pour atteindre des résultats, tout en mettant en valeur le rapport liant les objets entre eux, étant donné que ces derniers n'ont de sens que situés les uns par rapport aux autres, dans leur contexte social et culturel.

⁹⁴ Chaque année, un numéro de la revue domiciliée au musée, *Ethnologie Française*, est consacré à la recherche ethnologique dans un pays européen.

⁹⁵ Nous présentons ici ces campagnes d'acquisitions de la plus ancienne à la plus récente, afin de souligner l'évolution dans les thèmes d'acquisitions des objets. Le même procédé s'appliquera aux opérations de collecte et aux expositions des deux autres terrains de recherche.

Nous avons pu consulter une quantité importante et très variée de bilans de campagnes d'acquisition ; nous avons sélectionné ceux qui répondaient le mieux à notre problématique. Ainsi, nous avons privilégié, d'une part, les acquisitions d'objets qui semblaient les plus atypiques par rapport à l'objet « classique », traditionnellement admis dans un musée de société, et d'autre part, les objets les plus contemporains, qui questionnent, de par leur intégration au musée, le processus de muséalisation d'objets non destinés à la base à cette mise en musée.

Nous avons également tenu à souligner, dans ce choix, l'hétérogénéité des thématiques (environnementale, touristique, sociale, artistiques, médicale), de façon à montrer leur rencontre autour d'un point commun, les représentations sociales et identitaires.

Ainsi, nous avons choisi les campagnes de collecte suivantes :

- *Histoire et mémoires du sida (2002-2005)*⁹⁶ : cette campagne a été choisie parce qu'elle interroge les mémoires d'une maladie contemporaine qui sévit toujours.
- *Graffiti, tag et musiques/danses (2001-2006)* : cette campagne pose la question de la légitimité de la présence d'un art de la rue au musée et tente de le réhabiliter d'un point de vue culturel public.
- *Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée (2005-2006)* : c'est un objet récurrent pour tout touriste, qui pose le problème de l'image des lieux (villes) et de la construction des imaginaires socioculturels et des identités urbaines.
- *Mariage : construction du genre en Europe et Méditerranée (2005-2006)* : articulée autour des mariages contemporains, dans l'objectif de vérifier la construction du genre, la campagne se concentre sur les objets en usage de nos jours.
- *Écologisation des pensées et des pratiques, conflits et enjeux de pouvoir autour de l'eau (2006)* : la sensibilisation à l'environnement et à sa protection est une question d'actualité qui témoigne d'un intérêt croissant de la société pour ces questions, comme de leur place de plus en plus importante dans le débat politique et le militantisme associatif.

⁹⁶ Nous considérons cette campagne d'acquisition comme étant la plus ancienne du corpus, ici traité, en raison de la date de son achèvement.

3. Présentation des “campagnes-collectes” étudiées

3.1. *Histoire et mémoires du sida*⁹⁷.

3.1.1. La légitimité scientifique d'un thème « difficile »

Lancée en 2002 à l'échelle de la France, cette campagne d'acquisition sur le sida fut élargie⁹⁸ en 2003 à plusieurs pays européens, essentiellement l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Suisse, la Belgique, la Norvège, l'Islande, la Russie, la Roumanie, la Suède, les Pays-Bas et l'Ukraine, puis à d'autres pays méditerranéens comme la Turquie et le Maroc.

Le point central de collecte et de comparaison reste cependant la France, pour des raisons pratiques. Loin de se livrer à une synthèse des recherches scientifiques qui ont porté sur le sida, cette campagne entend traiter plutôt de l'ampleur de la pandémie d'un point de vue socio-anthropologique. Il s'agissait de procéder à une collecte raisonnée et contextualisée, appuyée sur des recherches faites en sciences sociales⁹⁹, dans l'objectif de collecter des objets fragiles, porteurs de la mémoire d'un phénomène socio-médical non encore achevé.

L'exploration de l'histoire et des mémoires¹⁰⁰ du sida est une première au niveau muséal. Aucun musée, à l'heure du déroulement de l'enquête, n'avait procédé à une telle collecte sur le sujet. Malgré le défaut de datation de bon nombre de documents qui s'y rapportent, le sida a une histoire, ne serait-ce que l'histoire de la vitesse de contamination qui différencie cette maladie mortelle de beaucoup d'autres. Il est difficile de rassembler les objets témoignant de la mémoire du sida, car ceux-ci, en constant renouvellement, sont fragiles et risquent de disparaître : la dimension temporelle de la maladie est à l'opposé de l'idée préconçue du musée, auquel on attribuerait uniquement les traces du passé. Pour y

⁹⁷ Campagne de collecte menée sous la responsabilité de Stéphane Abriol et François Loux, avec la collaboration d'Hervé Jézéquel. Elle s'est déroulée en deux phases : une phase intensive de missions et de collecte, qui s'est déroulée en quatre ans et s'est terminée en 2005, et une phase de campagne qui consistait à finir l'opération d'acquisition et à achever le travail de documentation concernant les objets collectés lors de la première phase de collecte intensive.

⁹⁸ Des contacts ont été établis avec la plupart des pays situés dans la zone géographique du futur musée et ont souvent abouti à l'envoi d'objets et de documents.

⁹⁹ Notamment par l'Agence nationale de recherche sur le sida (l'ANRS).

¹⁰⁰ Comme l'indique le titre de la campagne d'acquisition, il s'agit de « mémoires » du sida, au pluriel, ce qui implique l'ensemble des significations possibles des objets collectés d'un point de vue social, symbolique, politique, médical, etc.

remédier, le MUCEM a bénéficié de la coopération de plusieurs associations et organismes qui luttent contre le sida. Associations et hôpitaux ont par ailleurs été sollicités pour livrer ce qui leur semblait témoigner de façon significative de leurs actions ou de la situation du sida dans leurs pays respectifs.

3.1.2. Les champs d'intervention sur le sida

« Le rôle d'un musée de société est également de montrer l'interaction entre le biologique et le social » (Abriol, Loux dir., 2005 : 3) : c'est dans ces termes que les chercheurs chargés de l'enquête ont abordé leur sujet. Pour eux, l'ampleur de la pandémie « justifie en soi le fait que le sida ait sa place dans un musée de société » (*ibidem*). De ce fait, la collecte ne prétend pas aborder le phénomène sous son aspect médical, mais entend plutôt présenter sa dimension sociale : celle-ci peut se manifester aussi bien à travers l'accès aux traitements, les inégalités et les discriminations sociales que dans les clichés socioculturels véhiculés par les attitudes de chacun à l'égard de la maladie. Sur ce point, les objets recueillis lèvent le voile sur un phénomène inédit : la participation active des malades eux-mêmes dans la lutte contre l'épidémie et leur rôle considérable dans le changement du regard sur eux, que ce soit de la part du corps médical, des acteurs associatifs ou même de la société toute entière. Toutes ces évolutions méritaient d'être explicitées et mises en valeur.

Pour ce faire, les objets réunis ont été analysés afin d'étayer des thématiques liées aux représentations sociales autour du sida, à l'intérieur desquelles l'objet devient témoin de sociabilité, de mondialisation, de visibilité, du genre (féminin, masculin), des exclusions (migrants, détenus, prostitué(e)s), du rapport à la sexualité (évolution des représentations de la sexualité, éducation sexuelle des adolescents, représentations et visibilité de l'homosexualité dans les campagnes d'affichage destinées au grand public), au corps (représentation de la nudité), à la prévention, à la maternité, à la mort..., sujets dont certains restent encore tabous dans la société.

Parallèlement à ces systèmes de représentation, la collecte d'objets relatifs au sida pose de manière particulière la question de la place de cette épidémie dans un musée de société, en l'occurrence, celle de la maladie, de la mort et du deuil dans un lieu de culture.

Une étude sur le phénomène du sida ne pouvait être conduite sans une prise en compte de son évolution sur le plan institutionnel, en particulier le degré de sa prise en charge par les différents acteurs publics et associatifs et l'évolution des mentalités socioculturelles à son sujet. À cet égard, la dimension euro-méditerranéenne de la recherche a révélé les différences des rapports institutionnels à la pandémie d'un pays à l'autre, ce qui apporte au musée des éléments de comparaison à une échelle euro-méditerranéenne, voire même, plus large encore puisqu'en 2005, le MUCEM était amené à réfléchir à la dimension internationale de la collecte en pesant les réactions divergentes des pays européens entre eux et envers les pays d'Asie et d'Afrique.

Quoique le musée soit circonscrit à l'Europe et à la Méditerranée, force est de constater qu'il n'a pas hésité à étendre le champ de la collecte à l'échelle internationale, ce qui n'a pas été sans conséquences sur ses objectifs originels. La dimension omniprésente de la mondialisation agit sur les orientations des campagnes d'acquisition, ce qui donne aussi à réfléchir sur les champs d'étude d'un musée de société. Face au phénomène de mondialisation, doit-il tout exposer ? Y a-t-il une limite à la collecte du musée sur les plans thématique et géographique ?

3.1.3. La typologie des objets collectés.

Les objets recueillis dans cette campagne d'acquisition sur le sida sont de nature singulière ; ils n'ont pas de caractéristiques exceptionnelles en termes de forme ou d'usage, si ce n'est leur charge symbolique¹⁰¹ très forte. Plus de mille sept cents objets et documents ont été collectés au cours de l'année 2002, provenant en majorité de France (1397 objets). Ils émanent principalement de dons¹⁰² (1533 objets) et d'achats, surtout auprès d'associations

¹⁰¹ La dimension symbolique des objets recueillis concerne plusieurs registres, que ce soit la religion (on connaît la vigueur du débat quant à la position de l'Église catholique face à l'usage du préservatif), le politique et notamment les mesures législatives (discriminations de la part des législations à l'encontre des étrangers séropositifs pouvant difficilement entrer dans plusieurs pays comme la Russie par exemple, interdiction qui fut levée aux États-Unis par l'administration Obama en janvier 2010) ou d'autres questions sociales (dénier social de la maladie par les malades et leur entourage).

¹⁰² Les principaux donateurs sont le Centre régional d'information et de prévention du sida d'Île-de-France (CRIPS) et l'association de lutte contre le sida Act Up-Paris. D'autres institutions ont également fait des dons au MUCEM, comme le ministère français de la Santé, le Comité français d'éducation à la santé (CFES), l'Association française de lutte contre le sida (AFLS), la mairie de Paris, le « Kiosque information sida toxicomanie » (lieu d'information et de diffusion subventionné par la ville de Paris), divers conseils généraux et municipalités, des collèges, des entreprises, des syndicats ainsi que différentes associations et des particuliers rencontrés lors de manifestations liées au sida.

(184 objets). La deuxième phase de collecte, qui s'est déroulée au cours de l'année 2003, a permis de faire entrer au musée plus de trois mille deux cents objets et documents de toutes sortes, dont une partie a été achetée.

Au cours des deux campagnes, ce sont principalement en grande partie des objets purement documentaires qui ont été récoltés : affiches (près d'un quart de la collecte), affichettes, brochures, cartes postales reprenant souvent le thème des affiches, cartes d'information, dépliants, journaux, rapports officiels et journaux associatifs, prospectus, revues, tracts, livres-B.D., revues, bulletins syndicaux, dessins, cartons d'invitation à des conférences (voir annexes 2 et 3, p.266-278). Ces différents supports représentent une source de documentation importante mais font aussi partie des objets distribués et utilisés par les personnes contactées par l'équipe de recherche, comme les bénévoles associatifs et le personnel hospitalier. La collecte inclut également des objets donnés par les enquêteurs eux-mêmes comme les livres, prospectus et objets dérivés assemblés au cours de l'enquête sur des stands ou lors de manifestations¹⁰³ en lien avec le sujet. À ce titre, le MUCEM a sauvegardé ces documents, souvent disponibles en plusieurs exemplaires auprès des associations, en qualité d'archives dont l'intérêt ira croissant au fil des années. Toutefois, il les considère tous comme des objets à part entière, y compris les textes autobiographiques, parce qu'ils « font partie de l'univers concret de ceux qui les utilisent ». Un tel état de fait rend ambiguë la définition de l'objet collecté.

Des photographies d'amateurs et surtout de professionnels ont également été prises, soit pour reproduire des documents uniques, soit pour immortaliser des lieux ou des aspects uniques et représentatifs de certains pays. Il était même question de collecter en 2002 des cartes de membres d'associations, en raison de leur fonction symbolique importante.

¹⁰³ L'équipe de recherche a assisté pendant quatre ans aux manifestations les plus importantes liées au sida comme la marche du 1^{er} décembre (journée internationale du sida), le festival de musique Solidays, la Marche des fiertés lesbiennes, gays, bi et trans (*Gay Pride*), le défilé du 1^{er} mai. Elle a également assisté à des événements régionaux et à des conférences internationales, ce qui permet de mieux contextualiser la collecte et de créer de nouveaux contacts.

À côté des objets purement documentaires, distinguons cinq autres catégories¹⁰⁴ d'objets liés au sida :

1- Objets médicaux : il s'agit de médicaments et autres objets témoins du travail mené par les associations pour l'information et la lutte pour l'accès aux traitements, action qui a abouti à de notables avancées comme la participation des malades aux décisions sur les traitements.

2- Objets de prévention : comme les boîtes de préservatifs, le matériel de démonstration, les kits de seringues, les cartes de rendez-vous pour consultation.

3- Objets de médiation : sous cette catégorie se trouvent les objets utilisés lors des manifestations ayant un rôle de sensibilisation comme les banderoles, les bandeaux, les panneaux et pancartes, les tirelires de quête, les tracts, les autocollants ou encore des badges d'entrée à des conférences sur le sida, des tee-shirts et des rubans rouges, grand symbole de la lutte contre le sida.

4- Objets dérivés ou de souvenir : pouvant également être vendus lors des manifestations et conférences autour du sida comme les sifflets, les sous-bocks, les tee-shirts, les sacs, les pin's, les tattoos, les montres, les cartes calendriers, les chopes ou autres objets pouvant être utilisés dans la vie quotidienne portant un logo ou une inscription comme les boîtes ou pochettes d'allumettes, les bonbons, les éventails ou les marque-pages. Ces produits témoignent d'une appartenance ou d'une solidarité pour la cause des malades : un set de table¹⁰⁵ réalisé par des collégiens en 2002, à l'occasion de la journée internationale du sida (1^{er} décembre), l'illustre parfaitement.

5- Objets symboliques forts : parmi ceux-ci, un poème composé par un soignant, des cartes postales, une lettre de malade adulte, une lettre d'enfant malade, le tiré à part d'un article rédigé par un soignant. Certains peuvent être considérés comme des objets de deuil : c'est le cas d'une lettre de remerciement des parents d'un malade décédé ou d'un faire-part de décès.

¹⁰⁴ Le lecteur peut se reporter aux annexes 2 et 3, p. 266-278, illustrant des exemples de ces différentes catégories d'objets.

¹⁰⁵ Don du CRIPS, 2002.

3.1.4. La complexité des objets liés au sida au musée.

Le point qui nous intéresse dans cette campagne de collecte est son rapport à la mémoire du sida, étroitement lié à la gestion collective du deuil. Le sida est un thème très sensible : maladie mortelle, facilement transmissible, incluant des comportements à risques et autour de laquelle subsistent des tabous. Face à un problème sanitaire mondial dont les traitements disponibles ne permettent aucune guérison, comment des « mémoires » peuvent-elles être dégagées de la collecte ? Comment faire entrer au musée des témoins d'une maladie dont la progression ne peut être que freinée et non pas définitivement stoppée ?

En rassemblant des objets fragiles d'un point de vue mémoriel, parce qu'éphémères, le MUCEM aborde la question de l'urgence de la collecte d'un phénomène non seulement inachevé sur le plan médical, mais aussi sensible de par la disparition rapide des documents et des objets usuels utilisés pour les soins et dans les campagnes de sensibilisation sur un tel fléau. Il s'agit en somme de supports dont une grande partie a disparu et qui nécessitent bel et bien un travail de sauvegarde pour éviter leur perte totale. D'ailleurs, des associations et institutions, ayant pris conscience de la disparition rapide de ces objets et supports (affiches, tracts...) voués à une perpétuelle actualisation, en ont remis au MUCEM dès que celui-ci en a fait la demande, ce qui démontre qu'elles sont conscientes de son rôle dans leur sauvegarde et leur transmission.

De cette démarche de recueil en urgence d'objets fragiles, émerge une question à double tranchant : celle du rapport du musée de société à l'urgence et à la mémoire précède en effet celle du rôle du musée dans la reconnaissance des objets « porteurs de mémoire » en tant qu'objets de patrimoine. De telles interrogations soulèvent au surplus celle des moyens que se donne un musée de société pour donner une visibilité patrimoniale à un phénomène social, à travers un processus de collecte censé alimenter les futurs espaces de référence du musée. Il y a là un enjeu autant qu'un défi à relever. Face au devoir du musée de société de ne pas passer sous silence des phénomènes qui marquent la société contemporaine de leur empreinte, quelles sont les limites et les frontières d'une exploration muséologique de ce genre ? Il ne faut pas perdre de vue que le risque existe, pour le musée engagé dans une telle démarche, d'une mauvaise interprétation de son exposition prévue sur le sida : celle-ci pourrait être perçue par le public uniquement comme une opération de sensibilisation et pas du tout sous l'angle patrimonial pertinent au premier chef.

La concrétisation du rôle mémoriel du musée reste donc ambiguë, bien qu'affirmée¹⁰⁶. Pour le MUCEM, cette concrétisation réside dans la collecte elle-même : « il nous semble donc que le rôle de mémoire du musée réside dans cette collecte systématique, quitte à, le moment venu, organiser des dépôts » (Abriol, Loux dir., 2005 : 5). D'un autre côté, le lien avec la conservation reste flou : « C'est, au bout du compte, souvent le rôle de conservation du musée qui était d'emblée privilégié par nos interlocuteurs. Tout au long de cette recherche, nous avons été frappés par le rôle confié au musée tant par certaines institutions que par les associations dans la patrimonialisation d'objets fragiles et éphémères. [...] De plus, pour certains interlocuteurs, l'importance d'un musée de société est d'ordre politique dans la mesure où, musée généraliste, il ne conserve pas seulement la mémoire d'une association ou d'un groupe social exclu, mais il les réintègre dans la mémoire de toute la société » (*ibidem*).

En s'interrogeant sur l'affirmation du rôle de mémoire du musée, le MUCEM aborde le concept de collections « ouvertes » et explore sa signification potentielle. Pour ce musée, ce concept sera concrétisé au terme de l'enquête par la publication d'un catalogue raisonné ou d'un CD-Rom destiné à être transmis à toutes les personnes réelles et morales ayant donné des objets aux enquêteurs. Une telle démarche permet de maintenir un lien avec les interlocuteurs et de leur donner une idée de ce que d'autres ont pu proposer comme objets. D'ailleurs, d'autres actions concrètes viendront renforcer ce lien : la possibilité sera offerte aux donateurs de visiter les futures réserves à Marseille, voire, pour les associations, de réaliser une exposition dans le cadre du musée.

La notion de collections « ouvertes » implique des actions médiatiques à long terme, comme la circulation des collections du musée aux associations donatrices mêmes. De façon plus concrète, il est question de préparer une ouverture du musée à tout l'environnement qui a contribué à créer ses collections. Se dessine ainsi une nouvelle mission du futur musée, et une dimension nouvelle par rapport aux collections du MNATP. De cette façon, il sera possible d'élargir le champ thématique des acquisitions sur le sida à d'autres ensembles d'objets et à d'autres problématiques, liés à l'hôpital ou à la médecine par exemple.

¹⁰⁶ Certains des objets collectés en 2002, à peine entrés dans les collections du MUCEM, ont été prêtés à d'autres musées, en l'occurrence à la Cité des Sciences de la Villette pour l'exposition *Du sida au SRAS* (novembre 2003-avril 2004) et au musée des Cultures du monde (*Varldskultur Museet*) de Göteborg qui a emprunté 423 objets pour compléter les présentations de son exposition d'ouverture sur le sida et la mondialisation *No Name Fever, AIDS in the age of globalization*, en décembre 2004.

Cette campagne de collecte a été menée dans une démarche anthropologique qui appréhendait les objets dans leurs rapports avec d'autres objets. Une telle assise relationnelle des objets permet de les « lire » d'un point de vue symbolique. Néanmoins, il semble difficile de distinguer, en ce qui concerne le nombre et la variété des objets récoltés, quelles sont les limites de la collecte. Cela s'explique essentiellement par l'omniprésence du risque de disparition : disparition des malades, disparition des institutions et des associations, disparition des objets et supports eux-mêmes... Par conséquent, l'urgence du renouvellement s'impose d'elle-même à tous les niveaux, y compris en termes d'interlocuteurs, ce qui oblige les enquêteurs à connaître les histoires existantes des malades et à ouvrir d'autres histoires et d'autres rapports.

Les supports et les objets amassés dans cette campagne-collecte donnent un éclairage sur l'évolution d'une maladie, d'un point de vue sociologique¹⁰⁷, sur une période de vingt ans. Face à un phénomène toujours d'actualité, l'équipe de recherche était confrontée à la question de la datation des objets récoltés : un raisonnement chronologique fut nécessaire pour structurer la collecte et la rendre plus fiable. Il ne suffisait donc pas de récolter les objets les plus récents, incessamment changeants et réactualisés. Le plus judicieux consistait à remonter le plus loin possible dans le passé afin de cibler les objets les plus anciens relatifs à cette maladie. L'intérêt d'une telle démarche s'explique par l'importance de la production matérielle d'objets et de documents autour du sida, ce qui différencie cette pandémie des autres. Parallèlement à cette croissance matérielle, les objets sont rarement datés, ce qui rend difficile leur analyse dans un contexte de comparaison internationale.

Au bout du compte, la collecte semble bien avoir gagné le pari de rendre visible l'histoire d'une maladie. Elle a permis de réaliser une sorte d'inventaire de toutes les institutions et les associations concernées par le sida, plus particulièrement en France. Elle a permis également d'acquérir une variété assez importante d'objets pour donner une idée des domaines pour lesquels le sida a été un révélateur des changements de notre société. Enfin, à travers ces objets peut se lire toute une partie de l'histoire des mouvements politiques associatifs de ces dernières décennies, y compris sur d'autres thèmes que le sida en tant que tel (questions des « sans papiers », des migrants, de la prison, de la prostitution...), ce qui, de

¹⁰⁷ Les responsables de cette opération de collecte précisent bien qu'il s'agit d'une « campagne d'acquisition » ou d'une « recherche-collecte », et non pas d'une recherche ethnologique classique, laquelle aurait demandé plus de temps sur le terrain.

façon plus générale, ouvre la question des droits de l'homme et de l'exclusion.

Toutefois, pour ce qui est de la problématique de départ de cette recherche, sauvegarder la mémoire du sida reste une démarche ambiguë. Que faut-il transmettre sur le sida ? La question croise plusieurs thèmes, également difficiles à communiquer au public sous forme d'exposition et aussi douloureux, comme l'omniprésence de la mort et des tabous. Par quels objets transmettre les « mémoires » d'une maladie mortelle ? Et suivant quels critères ? Autant de questions qui rendent le rapport des objets à la mémoire si compliqué qu'il en devient difficile à définir.

3.2. Graff, tag et musiques/danses¹⁰⁸

« Le graffiti est effacé, pourchassé, sévèrement puni ; mais il est aussi récupéré, rémunéré...Il interroge l'existence d'un "art illégal" par rapport au musée, d'un art dans la rue...».

Gurdjian Dominique et al. 1990 (1985).

3.2.1. La valorisation des arts de la rue au musée

Le choix de faire entrer le graff¹⁰⁹ et le tag dans un musée de société est chose délicate, non seulement à cause du caractère éphémère de ces arts de la rue, mais aussi au vu des réactions mitigées face à une telle démarche, y compris dans le milieu des graffeurs eux-mêmes. Ceux-ci voient dans cette insertion une mort de cette pratique urbaine, censée n'exister qu'en extérieur et, par principe, s'y renouveler.

À l'image de la campagne d'acquisition précédente, cette collecte a été précédée de recherches approfondies qui ont exploré le phénomène d'un point de vue historique et sociologique.

La recherche historique a retracé le développement du mouvement, depuis sa naissance dans les années 1960 dans le ghetto new-yorkais, jusqu'au lendemain de son importation en Europe dans les années 1980. Elle aborde également les règles du mouvement et tous les éléments de son développement stylistique actuel avec l'émergence de *la nouvelle génération*¹¹⁰, sans négliger les effets du progrès technique de l'outil aérosol qui permet de

¹⁰⁸ Campagne d'acquisition menée sous la direction de Claire Calogirou et de Marc Touché.

¹⁰⁹ Du latin *graffio*, le terme « graffiti » (mot italien, pluriel de *graffito*) désigne un stylet à écrire. Ce terme générique désigne tout type de dessin, de lettrage ou d'inscription calligraphiée sur les murs, plus largement tenus aujourd'hui pour le *street art*. Ce procédé est fondé sur un principe de répétition dans le temps et dans l'espace ; il s'inscrit dans un rapport de reconnaissance entre amateurs et initiés. Les graffiti existent depuis les temps des cavernes ; à l'époque antique, ils furent de simples marques de griffures pour des peintures de murs élaborées. À la Renaissance, le terme désignait un procédé de décoration murale. Ainsi, gravure et griffure sont inscrites dans l'étymologie du terme. Le mot est utilisé dans la langue française au singulier et au pluriel même si l'utilisation du S (*graffitis*) est admise dans l'usage tout comme graffs. Nous utiliserons dans le texte le mot « graff » pour désigner à la fois graffiti et tags.

Le tag, mot anglais, est la base du graffiti. C'est une signature murale travaillée hâtivement à la manière des calligraphies chinoises ou arabes, utilisée comme telle ou pour signer un graff. Dans le milieu des graffeurs, le mot « tagueur » peut revêtir une connotation péjorative et désigner une personne qui dégrade son environnement. Certains le renient, d'autres y voient une origine du graff et une forme moins élaborée de celui-ci, puisque les deux techniques sont fruits d'une signature anonyme qui fait leur définition.

¹¹⁰ Dans la terminologie des graffeurs – recensée en détail par l'équipe de recherche – la *nouvelle génération* (*new school*) marque une coupure avec l'ancienne génération de graffeurs (*old school* ou *old timers*) sur le plan stylistique et moral.

peindre plus vite et de développer le lettrage avec de nouvelles couleurs et de nouveaux effets. D'un point de vue sociologique, on relève notamment l'appartenance du graff et du tag au mouvement hip-hop et à toutes les valeurs qui s'y attachent.

Cette enquête-collecte s'est déroulée de 2001 à 2006. Ses objectifs ciblaient deux ensembles : d'une part, l'histoire du mouvement et ses figures emblématiques ; d'autre part, la monographie de trois villes de province, dans le but de reconstituer la dimension historique du mouvement en France. Il s'agit de Montpellier, Toulouse et Marseille. Une enquête sur l'agglomération parisienne préfigurait celle de ces trois villes, non pas dans un cadre monographique, en raison de son étendue, mais parce qu'elle fut, dès le début des années 1980, le berceau du mouvement en France et un pôle d'attraction pour les Européens et les Américains.

Cette phase d'exploration reposait sur les interviews des pionniers et des acteurs dits *old timers*, aidés d'informateurs. Des contacts ont ainsi été noués lors de déplacements en Europe (Angleterre, Espagne, Belgique) avec des protagonistes qui ont introduit les chercheurs dans leur milieu, ce qui s'est révélé déterminant pour la sélection des objets recueillis.

Le tag fut intégré au MUCEM en tant qu'art urbain (*street art*) ayant une histoire, des règles et des principes fondateurs. Cette pratique urbaine fait partie du mode de vie des vrais graffeurs et trouve son origine dans un réel désir de dessiner. Les collections constituées relatent, de façon générale, le paradoxe qui caractérise, dans l'espace public, un mouvement situé à la frontière de l'esthétique urbaine populaire et de la dégradation.

L'une des principales revendications du tag est le désir d'affirmer son existence et de voir sa signature apposée dans l'espace public. Ce désir de reconnaissance sociale passe du marquage d'un territoire de bande à des signatures dans des endroits à visibilité plus large comme le métro ou les murs publics. Cependant, cet art illégal est souvent jugé dérangeant par la société et par les autorités locales¹¹¹, pour cause de dégradation de propriété publique ou privée.

¹¹¹ Afin de remédier à cette nuisance, certaines villes fournissent des dispositifs légaux permettant aux graffeurs d'avoir accès à des murs, réservés à leur pratique. Dans le cadre de la politique de nettoyage de la ville de Paris, un observatoire du graff a été créé, et la mairie avait déjà invité des graffeurs, dans le cadre de l'opération « Paris-Plage », à peindre sur des panneaux en bois. Cependant, beaucoup de graffeurs refusent de peindre dans ces lieux de tolérance, notamment les plus professionnels d'entre eux : l'un des éléments de la prouesse réside dans le risque pris à poser le tag, d'où la recherche de lieux inaccessibles, voire dangereux pour marquer sa signature.

L'idée de vandalisme avancée pour dénoncer et condamner ces graffiti et tags renvoie à un débat politique et culturel faisant d'eux un « mauvais » genre, qui offense une culture visuelle établie et remet en cause les agencements urbains. L'enquête a donc mis l'accent sur le risque de voir les graffs disparaître au cours des campagnes de nettoyage ordonnées par les municipalités¹¹² et sur les poursuites judiciaires¹¹³ dont les graffeurs peuvent faire l'objet.

La participation à des évènements¹¹⁴ en lien avec le graff a mis les chercheurs en contact avec un collectif d'avocats spécialisés dans la défense des graffeurs en France, ce qui a permis d'intégrer aux acquisitions des pièces relatives aux procès et de traiter l'aspect juridique de la question. À titre d'exemple, furent collectés des articles de presse sur un procès¹¹⁵ intenté par la SNCF à des magazines de graff et à un magasin de bombes aérosol, accusés d'incitation à la dégradation, ainsi qu'une lettre rédigée par le MUCEM pour prendre la défense des journaux poursuivis, versée à leur dossier.

À considérer tous ces éléments, le graff trouve naturellement sa place au MUCEM parce qu'il pose la question des usages urbains et du rapport des individus à la cité, de la même manière que d'autres pratiques minoritaires – comme le *skate*, le roller, le jonglage ou la danse – qui se veulent d'autres façons d'utiliser l'espace de la ville et trouvent dans la rue une source de créativité et une référence première d'exercice. Dans ce sens, le graff est parfois employé pour communiquer un message politique et social.

D'un autre point de vue, le musée accorde au graff, par cette campagne d'acquisitions, une légitimité. Celle-ci vaut pour le phénomène contemporain du paysage urbain autant que pour la nouvelle forme d'art, en passe d'intégrer le circuit des galeries d'art et des musées

¹¹² À titre d'exemple, la ville de Paris a chargé la société Korrigan d'effacer les tags et graffs de la ville sur une superficie évaluée à 24 000 m². Les villes de province ou de banlieue ont mis en place des programmes analogues.

¹¹³ Ces poursuites judiciaires peuvent aller de lourdes amendes à des peines de prison pour responsabilité civile.

¹¹⁴ Parmi ces évènements, citons le festival de Bagnolet en juin 2002, le concert du Stade de France en septembre 2002, le festival Hip-Hop d'Aubagne en mai 2002, en plus de photographies et films réalisés sur les pratiques de la rue.

¹¹⁵ La chercheuse Claire Calogirou a assisté le 10 septembre 2004 à l'audience du procès des journaux *Graffiti !*, *GraffBombs*, *Mixgrill* et de l'entreprise Polymex poursuivis par la SNCF pour incitation à la dégradation et utilisation à des fins publicitaires de son image. Elle a rédigé avec Michel Colardelle un courrier expliquant le travail réalisé par le musée et l'importance de la presse dans ce cadre, pièce versée au dossier des journaux. Au final, le tribunal a tranché en faveur des magazines et du magasin. Les chercheurs ont également assisté, au tribunal de Versailles, à un vaste procès intenté à pas moins de soixante graffeurs par la RATP et la SNCF.

sous ses formes les plus élaborées d'art graphique, voire même sous forme de toiles.

L'acquisition des objets et documents liés au graff émane également d'un souci de conservation. Les styles et les caractères y sont nombreux et évoluent rapidement, ce qui nécessite d'en conserver la trace, d'autant plus que le seul moyen pour les graffeurs de garder les traces de leurs créations est la photographie, grâce à laquelle ils constituent leurs *books*.

3.2.2. Les critères d'acquisition d'objets liés au graff.

La campagne se centrait en priorité sur les acquisitions en milieu urbain et les critères établis pour la collecte étaient variés. Il s'agissait de :

- récolter en priorité des objets et documents liés à la vie personnelle de graffeurs – ou de groupes de graffeurs – reconnus par leurs pairs ;
- récolter des pièces relatives à l'ensemble des techniques et outils utilisés ;
- avoir une large représentativité des différentes typologies de lettrage existantes, du tag le plus sobre jusqu'au plus élaboré ;
- rassembler un large panel de supports existants (papier, carton, vêtement...) ;
- rassembler différents supports d'utilisation du graff (affiches, publicité, graphisme, stages...) ;
- constituer un ensemble homogène et significatif de la diversité du mobilier urbain tagué ;
- montrer, à travers les parcours personnels des graffeurs, l'évolution du graff vers le *street art* : cette catégorie rassemble les pochoirs, les interventions sur mobilier urbain, les détournements publicitaires, les stickers¹¹⁶, les affiches, les collages, les toiles, les installations et la création de vêtement ;
- montrer à la fois l'aspect légal (activité marchande, festivals...) et illégal (rue, trains...) du mouvement, l'illégalité étant la limite entre le graff et la peinture ;
- enfin, montrer la réaction sociale et politique au graff et tag (« effaçage »¹¹⁷, procès...).

(Voir annexe 4, p.280).

¹¹⁶ Le *sticker*, mot anglais, est une étiquette autocollante originale employée à des fins décoratives. Dérivé de l'affiche, il a évolué aujourd'hui, grâce à l'informatique et au graphisme, vers le sticker imprimé servant à la propagande visuelle des groupes de graffeurs et à faire connaître les logos de groupes musicaux.

¹¹⁷ Le mot « effaçage » figure en tant que tel dans le bilan de la campagne d'acquisition. Sans-doute fait-il partie des termes techniques utilisés dans le milieu des graffeurs.

3.2.3. Les typologies des objets collectés

3.2.3.1. Le mobilier urbain.

« Le mobilier urbain compte parmi les supports de l’empreinte des graffeurs : à qui observe la ville, il ne peut passer inaperçu qu’un ensemble de ceux-ci sont recouverts de signatures, de stickers, de gravage »

(Calogirou, Touché dir., 2006 : 36)

La campagne menée en 2001-2002 a rassemblé du mobilier urbain. Le MUCEM visait des pièces hétérogènes telles que les panneaux de chantier, les pans de mur en béton, les rideaux de boutiques, les boîtes aux lettres, les cabines téléphoniques, les boîtiers EDF, les rideaux ou vitres de la SNCF ou de la RATP...

Malgré les difficultés rencontrées pour contacter, à Paris et en province, les administrations ou entreprises concernées (EDF, France Telecom, RATP, La Poste, Bouygues, SNCF, entreprises du BTP, mairies...), cette campagne a réussi à prélever des objets et des bouts de murs de chantier, et même à obtenir des dons. Ce fut le cas par exemple d’une boîte aux lettres taguée, donnée par le service communication de La Poste de Marseille.

En suivant cette démarche, le musée a sollicité une nouvelle catégorie d’interlocuteurs, qu’ils soient publics comme La Poste et la RATP ou privés comme l’entreprise Bouygues. Cette approche ne fut pas toujours fructueuse : ces institutions ne cédèrent pas, ou difficilement, certains objets que le musée souhaitait prélever, sans doute parce qu’ils sortaient du cadre habituel de l’objet de musée reconnu.

En revanche, le musée a bénéficié d’un don de l’écomusée de Fresnes au début du mois de septembre 2004, consistant en neuf panneaux ayant été « graffés » dans le cadre de l’exposition sur le temps libre *Un temps pour soi*¹¹⁸ et qui composent une fresque sur le thème de la musique.

¹¹⁸ Exposition que nous évoquerons dans le chapitre suivant concernant l’écomusée du Val de Bièvre.

L'exemple le plus emblématique des acquisitions du mobilier urbain est cependant le « Panneau pour Lady Di », récupéré auprès de la ville de Paris en 2002, à l'issue du chantier de restauration de la *Flamme de la Liberté* de Bartholdi (voir annexes 5 et 6, p. 281-284). Celle-ci avait été couverte de graffitis votifs en hommage à la princesse de Galles, à la suite de son accident mortel dans le tunnel du pont de l'Alma en août 1997. Durant le travail de restauration de la flamme, des palissades ont été disposées autour du site : le panneau de chantier en question indiquait la nature et la durée des travaux. En l'absence de la statue, celui-ci fut investi par des graffitis votifs. Révélateur de la dévotion populaire internationale autour de la personne de la princesse Diana, le panneau¹¹⁹ a intégré les collections du MUCEM en tant que témoignage matériel fort de la fabrication contemporaine d'un culte, de la sacralisation en cours du site abritant la *Flamme* et, de manière générale, des nouveaux rituels votifs profanes, consacrés à des personnalités. Celles-ci sont manifestement en train de remplacer les traditionnelles icônes religieuses dans la société moderne. Selon Michel Colardelle, cet exemple de prélèvement est très révélateur de la « continuité des faits culturels », à travers la perpétuation d'une certaine « vénération populaire, spontanée, qui existe au moins depuis l'époque paléochrétienne dans le monde euro-méditerranéen » (Guiyot-Corteville, 2004 : 40), ce qui permet une réflexion comparative du phénomène dans le temps et dans l'espace.

3.2.3.2. Les outils des graffeurs

L'acquisition a intégré également un bon nombre d'outils comme les marqueurs, les outils de « gravage »¹²⁰ et plus particulièrement les bombes aérosol, usagées ou neuves, de marques actuelles ou anciennes, pleines ou à moitié vides, provenant de tous pays.

Figurent également, parmi les outils des graffeurs collectés, des vêtements, des articles de protection (gants, masques), des affichettes, des programmes, des stickers, des cartons et dessins préparatoires, des carnets de brouillon, des *books*, quelques toiles ainsi que divers supports d'inscription, comme des skates ou des guitares, qui renvoient également au thème des musiques et danses hip-hop, mouvement artistique et idéologique prônant les valeurs positives de fraternité et de partage.

¹¹⁹ Trois objets collectés, en même temps que ce panneau, figurent dans le dossier des œuvres du MUCEM : un bouquet de fleurs artificielles, une broche, et un papier plié.

¹²⁰ Selon le bilan de la campagne d'acquisition de l'année 2006, le mot « gravage » existe depuis quelques années, probablement comme réponse à l'« effaçage » et à la répression.

3.2.4. Les typologies des acquisitions liées aux musiques et aux danses urbaines

En 2006, année de clôture des campagnes sur le graff, les recherches de collecte se sont étendues aux musiques et aux danses, dont une bonne partie concerne le hip-hop, ainsi qu'à l'usage du skateboard – ou planche à roulette –, activité à la fois sportive, ludique et artistique. Ces pratiques s'articulent autour des problématiques de la rue et rejoignent le tag et le graff dans leur popularité, leur transgressivité et leur perpétuelle recherche d'innovation. Elles ont été abordées dans le cadre des « fêtes urbaines », prises dans un sens large qui en fait, en termes de cultures populaires, les héritières des carnivals et autres festivals en France et en Europe¹²¹. Ce travail s'est fondé, comme celui qui avait le tag pour objet, sur l'étude du parcours des acteurs eux-mêmes, particulièrement des pionniers et anciens du mouvement.

Le MUCEM a intégré ces pratiques urbaines à ses centres d'intérêt, et partant, à ces collections, parce qu'elles interrogent les usages urbains et revendiquent de nouvelles formes d'être dans la ville. De plus, elles proviennent de la rue, terrain d'exercice et espace de visibilité qui « manifeste des tensions de confrontations entre des logiques privées et la logique publique » (Calogirou, Touché dir., 2006 : 44).

Originaires des États-Unis, ces pratiques culturelles et sportives (*break dance*, rap, skate) sont apparues au tout début de la seconde moitié du XX^e siècle. Elles sont fondées sur la création collective, l'entraînement acharné et l'engagement passionnel. Aussi nuisibles puissent-elles parfois être, leur présence au musée témoigne d'un phénomène contemporain de taille, très ancré dans la société, ce qui impose une réflexion autour de la réaction sociale à la gestion de l'environnement urbain, de l'interculturalité et de l'appropriation de l'espace public par ses habitants. Le but de la démarche est de montrer que les représentants des cultures urbaines ne sont pas des marginaux, mais au contraire, des acteurs fort bien intégrés dans leur environnement.

En collectant des planches de skate, du mobilier tagué, des *books* de graffeurs, des vêtements de skateurs, des costumes de scène de danseurs et de musiciens, des tables de mixage de D.J. et des documents filmiques, le MUCEM interroge la problématique de la

¹²¹ Comme le Carnaval tropical à Paris, la biennale de la Danse à Lyon et le Carnaval de Nothing Hill à Londres.

place des jeunes dans la ville et analyse les territoires symboliques investis. Cette démarche lui permet d'apporter une contribution à la réflexion autour des cultures urbaines en France et en Europe.

La dimension sociologique du thème pose des questions plus générales sur la valorisation de l'expression libre de l'espace et sur l'art à la portée de tous. Différentes formes d'expression murales et musicales du mouvement hip-hop envahissent notre environnement quotidien. Au-delà de l'empreinte artistique, elles expriment des interactions communautaires, symbolisent l'exclusion et la violence urbaine. Elles sont porteuses d'une revendication sociale, d'une quête de mieux-être, et peuvent même revêtir une dimension politique. Elles réclament parfois aussi pour leurs propres productions la reconnaissance d'un statut public.

Le graff mural et le tag restent cependant les éléments principaux des acquisitions de la campagne. Inscrits dans un registre esthétique ou assimilés au vandalisme, ils sont étudiés dans une démarche muséale en tant que signes visibles des métamorphoses de la ville, qui alimentent les débats publics et législatifs. Ces formes picturales commencent à intégrer les milieux artistiques, publicitaires et commerciaux. Pourtant, par-delà l'aspect mercantile, se pose toujours la question de la tolérance sociale et politique des supports publicitaires, dépourvus de valeur esthétique, face à la condamnation des tags créatifs et artistiques. C'est en partie aussi ce qui explique cette recherche continue, par les graffeurs, de la reconnaissance d'un espace culturel pluriel.

3.3. Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée¹²².

3.3.1. La référence aux emblèmes identitaires urbains par l'objet exogène, local et sériel

Cette enquête-collecte pose la question de la place de l'objet dérivé au sein du musée de société : celui-ci peut-il être présent, non seulement comme de coutume dans la boutique de musée, mais aussi bel et bien en tant qu'objet de musée, collecté à des fins d'exposition ? De ce chantier expérimental, nous présenterons ici les contours et les lignes directrices du déroulement.

Deux campagnes ont été réalisées en 2005 et en 2006 autour du souvenir de voyage, en particulier dans un contexte urbain (visite d'une ville). Financées par la Réunion des musées nationaux (RMN), ces campagnes ont abouti à l'enrichissement des collections du MUCEM de plus de trois cents objets qui contribuent tous à construire l'imaginaire de villes d'Europe et du bassin méditerranéen, en véhiculant des images urbaines d'aujourd'hui.

Selon les responsables de ces enquêtes-collectes, « ces objets relèvent de la catégorie beaucoup plus large des objets souvenir qui sont une des modalités de l'objectivation d'une relation à une réalité différente de celle vécue par le sujet dans sa vie quotidienne et qui peut être celle d'un personnage, d'une expérience ou d'un lieu » (Chevallier, Homo-Lechner dir., 2006 : 4).

L'objet souvenir peut être acheté pour soi (par un touriste) ou pour offrir en cadeau. Dans le premier cas, il peut faire l'objet d'une collection (mnémophilie). Les souvenirs relèvent également des objets kitsch, dans la mesure où ils véhiculent une certaine dimension du rapport de l'objet avec l'être, tout à fait différente des « fonctionnalités traditionnelles » (Moles, Wahl, 1969 : 105, 117). Les souvenirs collectés sur le terrain sont en général des objets matériels à caractère sériel, manufacturés de façon industrielle standard, et consacrés à la mémoire d'une ville. Fabriqués en de multiples exemplaires, destinés à un large public, essentiellement touristique, ils servent à créer une concentration de la mémoire à travers

¹²² Campagne d'acquisition coordonnée par Denis Chevallier, conservateur en chef et Catherine Homo-Lechner, ingénieur d'études.

l'intensité du souvenir vécu. De ce point de vue, l'objet souvenir passe du fragmentaire au symbolique, et par conséquent du rapport individuel au passé à l'imaginaire collectif partagé autour d'un univers urbain donné.

Les objets souvenirs ne sont pas des objets uniques, mais ils rappellent des souvenirs uniques et revêtent parfois une forte valeur sentimentale. Leur acquisition muséale fut considérée comme « une tentative d'interprétation de la formation du statut d'objets que rien ne dispose a priori à l'entrée au musée puisqu'ils sont produits en grandes séries, que leur fabrication ne comporte en général aucun savoir-faire spécifique et que rien dans leur forme ne laisse présager une utilité autre que symbolique tant leur utilité est secondaire par rapport à ce qu'ils sont censés signifier » (Chevallier, Homo-Lechner dir., 2006 : 4).

La première campagne d'acquisition de 2005 fut centrée sur la ville de Marseille¹²³, afin de vérifier que l'objet souvenir participe bien de la production d'une représentation de la ville à la fois aux yeux des visiteurs de passage et auprès des habitants. En effet, ces derniers acquièrent également certains objets tels les tee-shirts, comme pour réaffirmer leur appartenance à la cité. Ce genre d'articles connaît un grand succès dans les boutiques de designers qui représentent un phénomène notoire fort inspiré des nouvelles tendances en matière de mode et de décoration, intégrant parfois le pop'art et recherchant l'originalité.

Afin d'observer l'évolution des modèles proposés aux touristes, la collecte s'est intéressée à la fois aux objets souvenirs contemporains et à quelques autres des plus anciens, recueillis auprès de collectionneurs et de brocanteurs. Ainsi, les souvenirs de Marseille furent classés en trois catégories qui témoignent toutes de la dynamique de la construction des emblèmes urbains :

1- Les souvenirs exogènes anciens et contemporains fabriqués hors de Marseille, mais qui y font référence. Figurent sous cette catégorie, à titre d'exemple :

- une assiette en faïence, datant du milieu du XX^e siècle, ornée d'une peinture du Vieux Port et de Notre-Dame de la Garde (acquise par achat),

¹²³ Cette campagne fut réalisée en coordination avec les musées de Marseille, en particulier son musée d'Histoire. On s'est intéressé à cette ville parce qu'elle a connu des changements notoires dans les années 1990 qui en ont fait une destination touristique importante, comme l'arrivée du TGV et l'organisation de la coupe du monde de football en 1998.

- une statuette représentant Notre-Dame de la Garde sur un socle en coquillage (achetée en vide-grenier),
- un encrier du milieu du XX^e siècle, en coquillage et verre (acheté également en vide-grenier),
- un guide touristique (donné au MUCEM suite à une enchère sur le site Internet eBay),
- une paire de ronds de serviettes en coquillage verni (acheté également), datant de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle. Cet objet est typique de ceux produits par la tableterie parisienne de cette époque.

2- Les souvenirs conçus localement comme les produits de terroir, de production artisanale, et les articles vestimentaires produits par des sociétés¹²⁴ marseillaises. Parmi les produits de terroir collectés : des packs de bières, des bouteilles de soda et de vin, des friandises (sardines en chocolat), des confiseries, des brocs, des coffrets-cadeaux, des savons et des porte-savons. On a essayé de cibler également la production d'objets emblématiques à partir du conditionnement d'objets ordinaires, à l'image du fameux savon de Marseille ou du pastis qui, selon les chercheurs, en raison de leur production locale, « incorporent un lieu au lieu ».

3- Enfin, les supports épistolaires anciens et contemporains, particulièrement les cartes postales.

En dehors de ces trois catégories, nous distinguons des objets souvenirs contemporains répondant à la vie domestique, au jeu, à l'habillement, à la métrologie, à l'hygiène et à l'artisanat. Citons-en quelques exemples : un carton à pizza du début du XXI^e siècle, acquis pour l'illustration de son arrière-plan, imprimée en couleur, évoquant Marseille ; ainsi que des articles plus banals que l'on trouve sur le marché touristique, comme un set de table, un cadre photographique acheté dans une grande surface, une cuillère, des cartes à jouer, une tong, un sac, un jeu des sept familles, une serviette d'invité « Un dimanche à Marseille », un baromètre orné d'une représentation de Notre-Dame de la Garde, un accessoire de costume, un stylo, un aimant pour réfrigérateur, une plaque publicitaire, un plateau, un coquetier, un bateau miniature, un porte-clés, un briquet, une applique, un porte-cure-dents en forme d'assiette, des tasses et des soucoupes, un tablier, un chapeau, un tee-shirt, un badge, un bracelet... S'ajoutent à cette liste les fameuses boules de neige, les assiettes et les crayons qui constituent

¹²⁴ Au cours de l'enquête, des entretiens furent réalisés avec des créateurs marseillais d'objets souvenirs.

des valeurs sûres et que l'on retrouve fréquemment dans les boutiques pour touristes ; ces articles sont souvent actualisés pour rester dans l'air du temps.

Ce panel d'objets donne une idée de l'image de la ville de Marseille aujourd'hui : à la fois site touristique grâce à son passé historique (cité phocéenne, la plus vieille ville de France), à ses produits de terroir, aux clichés inchangés mais actualisés¹²⁵, et ville porteuse de nouveaux emblèmes identitaires pour les autochtones. Il convient, à ce titre, d'observer comment des objets symboliques, lorsque des citoyens divisés par les différences culturelles, ethniques ou sociales, se les approprient dans leur quotidien, peuvent évoluer vers des emblèmes partagés par tous. De manière plus générale, le recours aux symboles privilégie les emblèmes pour expliquer la relation entre un imaginaire et une réalité sociale ; cette relation est construite dans les histoires locales, mais aussi dans le regard que portent les visiteurs sur la ville.

Au cours de la deuxième année de collecte (2006), le champ d'étude fut simultanément étendu, selon deux approches, à plusieurs villes euro-méditerranéennes ayant connu une récente mutation. D'une part, une enquête approfondie fut effectuée sur la ville de Berlin¹²⁶, reprenant la même démarche¹²⁷ que pour la ville de Marseille. D'autre part, neuf villes (Gênes, Vienne, Liverpool, Tallinn, Jérusalem, Tunis, Munich, Venise, Rome) furent abordées via Internet ou par l'intermédiaire d'un correspondant local, afin de commander sur place les pièces jugées les plus représentatives¹²⁸. Ce volet visait à identifier l'image d'elle-même que chaque ville souhaitait diffuser et médiatiser.

Cette phase de l'enquête a intégré également le souvenir proposé en ligne afin de repenser sa définition. Si l'objet souvenir est, dans le sens le plus courant, un objet que l'on achète lors d'un passage réel sur un lieu donné, que l'on manipule et que l'on choisit

¹²⁵ Du côté de l'actualisation des clichés, la prolifération de vêtements est un phénomène non négligeable qui intègre parfois un étonnant discours d'autodérision de certains caractères marseillais. Dans ce même registre, une nouvelle marque de bière s'intitule La Cagole : ce nom évoque cette figure du folklore marseillais, associée à une fille facile et plutôt vulgaire et qui, par le miracle de l'interprétation mercantile, devient une fille généreuse et haute en couleurs.

¹²⁶ Le choix de la ville de Berlin s'explique par les mutations urbaines majeures qu'a connues cette métropole depuis la chute du Mur en 1989, qui font d'elle une destination touristique en croissance permanente. Les souvenirs y sont acquis aussi bien par les touristes que par les Berlinois eux-mêmes. Les recherches effectuées sur cette ville furent fondées sur l'ethnologie urbaine et matérielle et se sont employées à examiner les nouvelles significations des souvenirs emblématiques. Elles se sont appuyées également sur les études allemandes, en pointe dans le domaine de la sociologie du tourisme.

¹²⁷ Impliquant une recherche approfondie avec prospections, interviews, photographies, etc.

¹²⁸ L'annexe 7, p. 286-288 présente un panel d'objets touristiques, acquis dans quelques-unes de ces neuf villes euro-méditerranéennes.

directement sur place, qu'en est-il, en revanche, lorsque l'objet est acquis à distance et de façon virtuelle, comme c'est le cas lorsqu'on passe par Internet ? Autrement dit, quel est l'intérêt d'un achat virtuel de souvenir ?

Ce genre de souvenirs est proposé en ligne par des offices de tourisme, des points d'information touristiques, des fabricants, des magasins ayant leur propre site (cas de Liverpool) ou des sociétés spécialisées dans la vente en ligne (cas de Berlin), renvoyant parfois à des sites d'artisans comme à Tallinn.

Le MUCEM considère les documents touristiques vendus par ces différents acteurs comme des « objets » touristiques. Plans, brochures, guides, tickets de transport en commun, billets d'entrée de musées et de monuments, DVD, vidéos et livres historiques, tous sont acquis à titre d'« objets ».

À côté de ces objets « documents », le musée a acheté des objets pour leur histoire atypique. C'est le cas d'un magnet représentant un canal de Venise où se promènent, dans une gondole, deux amoureux. Le vendeur, vivant en Thaïlande, l'avait reçu en cadeau d'un ami producteur d'objets souvenirs. Aucun des deux personnages ne s'est jamais rendu à Venise, il n'est pas question non plus d'objet conditionné par l'affect du propriétaire. Cet objet vénitien, fabriqué en Thaïlande et acheté sur eBay, trouve sa place au MUCEM non pour son image stéréotypée, mais parce qu'il représente parfaitement le processus de mondialisation dont l'impact sur le marché de l'objet souvenir est remarquable.

Le souvenir touristique relate des histoires individuelles, mais aussi des constructions culturelles plus larges, à l'intérieur desquelles interviennent différents niveaux d'appartenance (local et national, professionnel et social). À ce niveau de l'enquête, la recherche a pu montrer que le lieu ne semble pas être nécessairement déterminant pour accrocher un souvenir ou susciter la nostalgie. Au-delà du cadre de l'approche ordinaire, l'achat en ligne d'objets souvenirs peut être motivé par une intention autre, qui n'est pas toujours celle du touriste. Par ailleurs, cette étude révèle également le regard porté par le musée lui-même sur une telle typologie d'objets, et par conséquent sur l'Autre « exotique ».

3.3.2. Les classifications muséologiques des objets collectés.

À rebours des économistes du tourisme, le musée ne s'est pas intéressé à l'objet souvenir dans son rapport au voyage et au marketing : il s'est penché sur lui en tant que tel, afin de mieux le définir. Dans un premier temps de cette réflexion, c'est la matérialité de l'objet qui est prise en compte. « Au premier rang figurent les classifications issues de l'objet lui-même : forme, utilité et matériau dans lequel il est fabriqué fondent une approche que l'on pourrait qualifier de muséographique, tant elle est présente dans les inventaires et les archives de musée. Ce sont ces données qui permettent de replacer nos objets dans l'ensemble de nos collections grâce aux fiches-objets saisies sur la base de données Micromusée » (Chevallier, Homo-Lechner dir., 2006 : 4).

Après cette phase, on a distingué trois catégories d'objets : ceux qui sont d'origine naturelle, prélevés directement sur le site (sable, coquillages, pierres, fleurs séchées...), ceux qui sont dérobés (à un hôtel par exemple, comme les serviettes, les boîtes d'allumettes, etc.) ou récupérés après usage (billets d'entrée dans un musée ou monument), enfin ceux qui ont été achetés. Dans ce dernier cas de figure, la collecte distingue bien les objets acquis sur place, dans des boutiques spécialisées ou non, et ceux acquis hors de la ville représentée, c'est-à-dire dans une brocante, un vide-grenier ou encore par enchères électroniques.

Au-delà de cette classification, on a abordé le souvenir de trois points de vue : celui des producteurs (critères techniques et de savoir-faire), celui des diffuseurs (qui peuvent être, par excellence, les marchands) et celui des acquéreurs (usagers potentiels). C'est ce dernier aspect qui nous intéresse puisque c'est par cette entremise que l'objet fait son entrée au musée.

La collecte a défini quatre registres de lecture qui spécifient l'objet : le registre « emblématique », le registre « évocateur », le registre « identitaire » et enfin le registre « authentique ».

Dans le cas de l'objet « emblématique », on a cherché à définir ce qui stimule l'acheteur du souvenir. Celui-ci peut être acquis par fétichisme, par nostalgie ou tout simplement pour servir de preuve tangible du voyage. Ramener un souvenir d'un ailleurs est un acte que l'on accomplit autant pour sa portée symbolique que pour l'objet lui-même ; c'est

une façon de concevoir sa relation à l'altérité et au monde. Ce faisant, le souvenir « cherche à comprendre l'autre au-delà de l'exotisme » et « commémore un contact, à défaut d'un véritable échange » (Chevallier, Homo-Lechner dir., 2006 : 13).

Plus concrètement, l'objet souvenir joue, dans cette perspective, le rôle d'un objet « transitionnel », dans la mesure où il aide à passer de la situation de touriste à la vie ordinaire. Dans cette dernière, en effet, il fait figure de trophée, censé incorporer une manière de contact avec le lieu visité, voire même, de façon moins évidente, représenter certaines valeurs de la population dont il provient.

Comme exemples d'emblèmes de villes, on peut citer les morceaux du Mur de Berlin ou les portes miniatures de la médina de Tunis. Ces objets ont été choisis et étudiés pour le rapport qu'ils fondent entre deux réalités différentes : le souvenir et la ville. Ce rapport est lié simultanément à une identité individuelle et à une identité collective, en relation avec la ville considérée. Dans ce sens, les objets souvenirs deviennent des médiateurs¹²⁹ symboliques qui participent de la diffusion d'images et de signes autour de la ville, comme de la circulation des stéréotypes fondateurs des politiques de promotion touristique urbaine.

Le registre « évocateur », on l'a vu, touche aux souvenirs naturels prélevés directement sur le site visité. On trouve dans cette catégorie les souvenirs de pèlerinage que les voyageurs ramènent en tant que reliques personnelles, comme de l'eau bénite, des chapelets ou d'autres objets liés à un lieu saint. Au XX^e siècle est apparue une forme de pèlerinage profane qui consiste à se déplacer pour visiter les traces d'un personnage idolâtré, en visitant, par exemple, la maison d'un écrivain ou en se rendant dans la ville de Liverpool pour suivre les traces des Beatles.

Le registre « identitaire » se reflète à travers les produits de terroir qui jouent sur l'imaginaire collectif parce qu'ils sont chargés d'une connotation très affective, mélangeant tradition et idéalisation du passé. Or, les produits du terroir occupent une place importante dans la culture d'une région. Dans ce sens, le symbolique et l'identitaire vont de pair.

¹²⁹ Dans ce cas, l'objet souvenir sert aussi de support publicitaire touristique. Cet aspect publicitaire a été étudié par l'équipe de chercheurs d'un point de vue sémiologique, à l'instar de tout support publicitaire.

Quant à l'authenticité, elle est entendue ici dans un sens culturel. Sont des souvenirs authentiques les objets qui comportent une marque d'authenticité, ou dont une notice atteste de l'origine et/ou de l'ancienneté de la tradition technique de leur production. C'est le cas, par exemple, des souvenirs de la ville de Tallinn en Estonie, issus de l'artisanat local, spécialisé notamment dans le travail du bois, de genévrier ; ou encore, de certains objets artisanaux de Venise, dans la tradition des verriers de l'île de Murano.

3.3.3. L'ambiguïté de la place de l'objet souvenir au musée.

« Les objets souvenirs rappellent des instants éphémères, assoient la conscience du temps. Memorabilia, ils sont à la fois espoir et illusion des traces extérieures de la mémoire »
(Chevallier, Homo-Lechner dir., 2006 : 11).

Selon le rapport de l'enquête, deux registres se rencontrent au moment de l'acquisition de l'objet souvenir : la globalisation et l'individualisation. À partir d'un objet fabriqué en série sur le marché touristique, le souvenir devient, de par son acquisition, un objet individuel unique, même s'il n'est pas exclu qu'il redevienne à terme, une fois ramené au domicile de celui qui l'a acheté, un objet de consommation quelconque : ainsi pour un rouleau à pâtisserie à picots ramené de Suède, un presse-purée en bois acheté en Tchèque, des chaussons en feutre en provenance de l'Italie du Nord ou encore une scie à buissonner acquise en Grèce.

Les objets qui intéressent le MUCEM sont ceux qui jouent un rôle dans la construction des identités locales, car ils reflètent les réalités et les mutations urbaines et contribuent à créer un imaginaire. C'est d'un point de vue métonymique qu'il les interprète : les objets souvenirs (le signifiant) ont pour fonction de présenter la ville (le signifié) par certains de ses attributs (monuments ou emblèmes). Ils ont une fonction métonymique : la partie ou le symbole sont utilisés pour désigner le tout. Les objets eux-mêmes s'effacent derrière l'image puisqu'ils n'en sont que des supports, en deux dimensions (cartes postales, affiches) ou en trois (une minuscule maquette dans une boule de neige). Cette image rappelle l'absence du lieu visité, soit une action achevée du souvenir qui justifie, en ce sens, son entrée au musée pour assurer sa transmission.

Une fois acquis, le souvenir touristique rappelle une expérience singulière et peut ainsi devenir un instrument de la mémoire individuelle. Par ailleurs, il participe de la construction d'une perception du monde et de l'émergence de nouveaux symboles de la ville. « Tout comme l'objet dans le musée de société, dont il se rapproche par bien des traits, il n'est pas une représentation d'une réalité. Il n'est là que pour témoigner de la volonté de celui qui l'offre ou qui l'expose, de donner à lire un aspect de sa capacité d'être au monde, et donc de sa relation aux autres, de sa difficulté à faire le deuil et à se détacher de l'Autre ou de l'Ailleurs. On parlerait ici d'objet transitionnel » (Chevallier, Homo-Lechner dir., 2006 : 23).

L'intégration de l'objet souvenir aux collections du MUCEM a deux motivations. D'une part, elle permet au musée de constituer une documentation sur le phénomène massif du tourisme urbain, facilement réutilisable lorsque seront traités les thèmes de la cité ou du chemin dans le cadre des futures expositions de référence. D'autre part, il s'agit de montrer la singularité et le caractère protéiforme de ces objets qu'on a trop vite fait de juger banals, parce que produits en masse.

L'enquête a abordé le souvenir suivant différents points de vue : son histoire, sa production, sa diffusion et sa consommation. Elle n'a pas négligé non plus le profil psychologique qui définit son acquisition, en expliquant comment il peut être investi affectivement et refléter l'image que l'on se fait des choses ou des événements. Afin d'approcher la définition de l'objet d'étude, on l'a abordé aussi bien d'un point de vue métonymique que dans son contenu sémantique pour analyser son caractère publicitaire. Au final, c'est la potentielle articulation de l'individuel et du collectif, souvent délicate et assez complexe à identifier, qui se dégage de cette collecte des souvenirs touristiques.

Néanmoins, force est de constater que la réflexion sur l'intégration de l'objet souvenir touristique au musée n'est pas totalement aboutie : de l'enquête résulte une sociologie de l'objet souvenir davantage qu'une réflexion muséologique à son propos. La variété des objets collectés reflète cette ambiguïté : certains articles présents dans les typologies des objets, comme les objets « évocateurs », ne figurent pas sur les listes d'acquisitions. Il est difficile de savoir s'ils sont acquis à titre d'exemples ou s'ils ne sont mentionnés qu'à titre informatif : rien n'est précisé à cet égard.

L'ambiguïté du statut de l'objet souvenir au musée demeure donc. Une carte postale contemporaine représentant une ville donnée, de la même façon qu'elle peut être vendue à la boutique du musée, est susceptible de faire partie des objets exposés dans ses murs. Par cet acte, le musée confère intellectuellement un caractère muséal à cette carte postale, ce qui pose la question de la limite de la muséalisation des objets quelconques, dès qu'ils sont incorporés aux collections du musée.

3.4. *Mariage : Construction du genre en Europe et en Méditerranée*¹³⁰

3.4.1. Une campagne d'acquisition à caractère ethnologique

Cette campagne avait pour thématique les mariages contemporains, dans l'objectif d'analyser la construction du genre dans l'espace euro-méditerranéen. Elle a été programmée en 2005 en vue de l'exposition inaugurale de référence sur le thème « masculin/féminin ». Achevée en 2006¹³¹, l'enquête interroge également d'autres éléments susceptibles d'éclairer la construction des identités féminines et masculines, qu'il s'agisse de cérémonies rituelles comme le baptême, la communion, la circoncision, ou des âges de la vie comme l'enfance et l'adolescence.

Quinze villes furent choisies dans des contextes géographiques différents, en fonction de leur représentativité d'aires culturelles variées et de parcours divergents d'individus. Le choix des terrains fut établi également en fonction des travaux existants des chercheurs¹³² sur ces lieux et de l'existence d'informateurs sur place. Il s'agit de Deauville et Paris (France), Alger (Algérie), Merzouga (Maroc), Sousse, Kesra et Makhtar (Tunisie), San Marco dei Cavoti (Italie), Gozo (Malte), Tel-Aviv (Israël), Biga et Canakkale (Turquie), du canton de Fribourg (Suisse), de Stannice (Serbie), Rybinsk (Russie), et La Presle Vesdun (Pays-Bas).

La collecte a revêtu une dimension à la fois diachronique et comparative. La partie diachronique s'intéressait au mariage des parents des couples interrogés ou de leurs grands-

¹³⁰ Campagne d'acquisition dirigée par Denis Chevallier.

¹³¹ Cette deuxième année de collecte s'est achevée par l'entrée au musée de quelque 269 objets, 946 photographies et 30 heures de films et d'enregistrements sonores. Nous proposons en annexe 8, p. 290 quelques chiffres de ces acquisitions, par objet ou par document.

¹³² Cette campagne fut aussi l'occasion de constituer un réseau de chercheurs, correspondants du MUCEM dans plusieurs pays d'Europe et de l'espace méditerranéen.

parents, dans l'objectif de mesurer les différences de la construction du genre à l'échelle générationnelle. La partie comparative, plus ambitieuse, consistait à croiser des critères confessionnels, sociaux et géographiques opposés, de manière à former un matériau suffisamment contrasté, mais assez représentatif des rituels religieux (un mariage orthodoxe, quatre musulmans, un juif, un catholique), des statuts socioprofessionnels des mariés (employés, cadres supérieurs, ouvriers, paysans, professions libérales), de la variété de leurs lieux de résidences (villages, métropoles, villes petites ou moyennes) ou de leur histoire personnelle (remariage, mariage d'immigrés, mariage mixte). D'autres éléments significatifs participent du choix des terrains d'étude, comme l'impact de la mobilité sur les biographies individuelles des protagonistes, celle-ci pouvant être d'ordre migratoire (cas de double nationalité pour le mariage d'Alger et pour la mariée de Biga en Turquie) ou d'ordre social. Le corpus intègre également un mariage homosexuel¹³³ aux Pays-Bas.

La méthode adoptée dans cette enquête est purement ethnographique et repose sur la description et l'immersion totale dans le milieu observé. Les témoins sélectionnés se sont exprimés sur leur union par le mariage ou éventuellement par un autre acte formel comme le Pacte civil de solidarité (PACS) en France. L'objectif était de voir comment se fabriquait le genre, dans chaque témoignage, à travers l'attribution des rôles ou les rites de passage.

3.4.2. La construction de trois modèles d'artefacts : les objets « documents », les objets « à histoire », et les objets « exemples »

Les acquisitions issues de la collecte se déclinent en deux parties :

- 1- Une partie documentaire : c'est la partie la plus importante, elle contient des récits de protagonistes, des photographies, des enregistrements sonores d'entretiens et/ou de films documentaires ainsi que des objets en deux dimensions associés au rituel de mariage, comme les faire-part, les marque-places et les menus.
- 2- La seconde partie des acquisitions concerne les objets en trois dimensions. S'y distinguent les objets utilisés par les mariés (robe de mariée, voile, jarretière, gants, coiffes masculines et féminines...) et les objets « souvenirs » de la cérémonie du

¹³³ C'est le seul mariage qui fut antérieur à l'enquête puisqu'il a eu lieu en 2002 à Amsterdam. Un seul objet fut collecté le concernant : une figurine de gâteau de mariage homosexuel.

mariage (bonbonnières, cocardes, éléments de décor des salles de fête ou des voitures du cortège, pochettes à dragées, cahiers sur lesquels sont inscrites les sommes données par les invités, figurines décorant les gâteaux, poissons porte-bonheur, aumônière destinée à la collecte de l'argent offert en cadeau...).

L'acquisition des objets en trois dimensions fut moins facile et beaucoup moins fructueuse que celle des documents, notamment à cause de leur forte valeur sentimentale qui a tendu à empêcher les interlocuteurs de s'en séparer, ou bien tout simplement parce qu'ils n'existaient plus après la cérémonie. Dans les deux cas, on a parfois procédé à l'achat d'objets semblables à ceux utilisés pendant les fêtes afin de les restituer dans des histoires de vie. Ces substituts acquis a posteriori, pour évoquer des objets que l'on n'a pas pu acquérir physiquement sur place, seront intégrés dans les collections du MUCEM en tant qu'objets « représentants » des objets réels utilisés dans les cérémonies observées. Ainsi, dans le cas des noces célébrées au village de Kersa en Tunisie, on a pu reconstituer le costume du marié et l'ensemble des objets utilisés dans la cérémonie du henné, en acquérant des objets identiques dans le souk de Tunis. On a eu recours au même procédé en ce qui concerne la poupée représentant la mariée de Merzouga (Maroc). L'intérêt de l'acquisition de ce jouet destiné au marché touristique résidait précisément dans sa totale différence avec le modèle traditionnel, ce qui a permis des comparaisons en termes de costume, de coiffure et d'accessoires.

Les objets « témoins » recueillis ne désignent pas uniquement les objets qui ont été détenus par les protagonistes interrogés, mais également ceux que ces derniers ont évoqués dans leurs récits comme étant des objets emblématiques de la construction du genre. Cela s'applique par exemple au fusil arbalète en bois transmis par son grand-père au marié serbe, significatif de la transmission patrilinéaire.

Si les enquêteurs ont en règle générale procédé de manière à restituer des objets identiques à ceux qu'ils ne pouvaient pas acquérir, à cause de la symbolique dont ils étaient porteurs, il s'est agi là d'un cas extrême, puisque les enquêtés ont spontanément proposé d'en faire réaliser une copie. Dans ce cas, cet objet prend, selon les enquêteurs, valeur de « témoin » d'un moment précis de la construction du genre masculin, sans perdre pour autant sa valeur de « représentant », à partir du moment où il est acquis par le musée pour remplacer l'original.

En parallèle à cette dichotomie entre objets « représentants » et objets « témoins », clairement définis dans le rapport de la campagne d'acquisition, Denis Chevallier, coordinateur de la campagne, classe les objets issus de la collecte en trois familles. Celles-ci, une fois prélevées dans un contexte donné, permettent une construction identitaire. Un même objet peut d'ailleurs être représentatif simultanément de ces trois familles :

1- **Les objets « documents »** : il s'agit d'objets ayant valeur de témoins, dans le sens où ils témoignent de la situation dans laquelle ils ont été produits et utilisés (Davallon, 2002). C'est le cas par exemple des dictons, adages et autres aphorismes¹³⁴ caricaturant la place des hommes et des femmes dans une société donnée, ou encore des outils ou ustensiles de cuisine que certains chercheurs ont prélevés pour ce qu'ils impliquent en matière d'attribution des rôles masculins ou féminins. Les objets « documents » servent dans ce cas à documenter le contexte particulier dans lequel se déroule cette construction du genre plus qu'ils ne témoignent de la construction des individus eux-mêmes.

2- **Les objets « à histoire »** : ce sont des objets choisis par les personnes enquêtées elles-mêmes parmi d'autres objets personnels conservés, pour mieux raconter leur biographie. Denis Chevallier explique dans ces termes le sens de la dénomination « à histoire » : « terme que nous préférons à celui d'objet mémoire de Jean Davallon bien que nos objets à histoire se caractérisent aussi par leur fonction d'assurer “une présence continuée de ceux qui les ont produits” et nous ajouterons “et utilisés” » (Chevallier dir., 2006 : 4). Cette qualification est valable pour les objets reçus en cadeau à des occasions particulières, ou, plus symboliquement, pour des éléments ayant marqué une étape de vie. Nous sommes loin des objets exclusivement liés au mariage, puisque les objets « à histoire » évoquent tout ce qui manifeste de façon générale des signes révélateurs de la construction en tant que femme (les costumes d'écolière portés dans les années 1980 par la jeune mariée russe, la robe acquise auprès de la mariée de Fribourg après avoir été faite sur mesure pour son mariage en 2005, la poupée mannequin en forme de mariée que l'on utilise dans le sud du Maroc pour faire venir la pluie) ou en tant qu'homme (les gants de boxe, les médailles de tir, l'uniforme militaire, le tablier et l'épée de franc-maçon du marié de Fribourg, la blouse d'écolier du marié de Serbie, les éléments du costume du garçon circoncis à Alger conservés par ses parents).

¹³⁴ Nous ignorons sur quels supports ces adages et aphorismes sont-ils transcrits (objets ou documents écrits ou audiovisuels).

3- **Les objets « exemples »** : cette catégorie désigne les objets qui servent à illustrer un fait social relaté par les personnes interrogées, comme les vêtements portés lors de cérémonies particulières (robe de baptême, de communion, costume de circoncision), mais aussi les uniformes d'écoliers, de collégiens, de soldat du contingent : « ces objets seront acquis à défaut d'objets "à histoire" pour évoquer tel ou tel évènement de la biographie des personnes interrogées » (Chevallier dir., 2006 : 4).

Objets « documents »	Objets « à histoire »	Objets « exemple »
Faire-part. Objets souvenirs de...	Journal intime. Bijoux et autres cadeaux. Jouets.	Uniformes. Costumes. Parures.

Extrait du rapport d'étapes (*ibidem.*)

Figure 3. Exemples des trois catégories d'objets collectés sur les mariages contemporains dans l'espace euro-méditerranéen (MUCEM)

Documents et objets sont acquis à titre documentaire pour illustrer un rituel. La majorité des objets recueillis ne documentent pas le mariage lui-même, mais a priori tous les évènements de la construction de l'identité sexuée des protagonistes, de l'enfance jusqu'au mariage, voire même la paternité (Italie). Cela ne facilite pas nécessairement la compréhension des choix d'objets effectués, dans la mesure où le thème central de la collecte était bien le mariage contemporain. D'ailleurs, il est noté dans le rapport d'étapes que cette enquête servirait de fil conducteur pour d'autres acquisitions d'objets associés à différents âges de la vie, concernant les rites de passage ou les apprentissages. Cet aspect pluriel de l'enquête, qui s'explique sans doute par son caractère anthropologique, fit entrer au musée tout ce qui matérialise la question du genre, avec l'idée d'utiliser les acquisitions dans d'autres expositions ou thèmes de recherches. Cela pose un problème d'ordre quantitatif identique à la collecte systématique de l'objet témoin initiée au MNATP.

Il s'agit en général d'objets ethnographiques utilisés en cérémonie de façon traditionnelle, notamment en milieu rural (à Merzouga, Kesra et Makhrtar : vêtements, ustensiles culinaires, jouets, main de Fatima, brasero...) et d'objets contemporains utilisés dans les mariages en villes (voir annexe 9, p.292-293). Ce faisant, l'objet témoin occupe une place prépondérante dans la quête de l'objet culturel.

Il est à noter que l'ensemble des documents et objets collectés sur la construction du genre n'ont été validés dans l'exposition à laquelle ils étaient destinés qu'à la condition d'être accompagnés d'un « appareil documentaire vivant », lequel n'est autre que le témoignage oral des protagonistes, sans lequel les documents et objets perdraient tout sens. De même, le musée a accordé une grande importance à la documentation des objets, au point de considérer les documents, certes comme des outils pour documenter les objets, mais en même temps comme des objets en deux dimensions à part entière. Certains de ces objets en deux dimensions sont du reste très symboliques, comme les reproductions de photographies ou de documents officiels : actes de mariage civil, actes de mariage religieux (Sousse, Tel-Aviv), *ketouba* (contrat de mariage juif), *get* (document de divorce juif)...

Un exemple détaillé illustrera la particularité des objets collectés. Dans le cadre du mariage observé en Italie, les objets acquis ont été organisés en trois lots :

1- Le premier se rapporte à la structuration du genre de chacun des mariés à partir de leur rencontre, à travers leur rapport à la masculinité (tee-shirts), à la féminité (collants), à la séduction (pot de gel pour cheveux, culotte et soutien-gorge rouges)... À ces objets qui correspondent à des rituels sociaux viennent s'ajouter des éléments de baptême ou de première communion (coiffe) concernant ces mêmes personnes, pour mettre en évidence une idéologie imposée et transmise pour façonner le genre féminin ou masculin en société.

2- Un deuxième lot rassemble des objets liés au mariage (fleur offerte à « Angela » lorsqu'on lui a donné la sérénade et qu'elle a utilisée dans sa coiffure pour la noce, culottes d'« Angelo »).

3- Un troisième lot comprend des objets qui sont utilisés aujourd'hui et qui renvoient à une différence de genre, à travers leurs formes et couleurs, comme les cocardes à accrocher sur la porte de l'habitation pour annoncer une naissance, les chemises porte-bonheur à mettre au bébé juste après sa naissance¹³⁵, les petits cadeaux pour bébé (bavoirs, chaussons, etc.).

Tous ces objets se sont vu attribuer des numéros d'inventaire et ont un statut d'objets documents.

¹³⁵ Ces objets, se rapportant à la naissance, figurent dans le rapport de l'enquête, mais il n'est pas précisé s'il s'agit d'objets en lien avec l'enfance du couple en question, ou s'ils concernent plutôt un bébé issu de ce couple. Ce dernier cas semblerait du reste, sortir du thème de la construction du genre jusqu'au mariage.

Certaines catégories d'objets utilisés dans les mariages posent problème quant à leur conservation à long terme. Comment conserver le reste de la bougie rouge utilisée par les mariés russes pendant la cérémonie ? Le sachet de confiseries ? La boîte Nivea ? Ou la boîte à encens ? Quel est l'intérêt de collecter un fil en plastique à Kersa et à Mokhtar ?

3.5. Écologisation des pensées et des pratiques, conflits et enjeux de pouvoir autour de l'eau

3.5.1. La place des pratiques écologiques contemporaines au musée de civilisation

Cette campagne d'acquisition conduite en 2006¹³⁶ concerne l'écologie, l'une des préoccupations émergentes de ce début du XXI^e siècle. Centrée à l'origine sur la thématique de l'eau, elle finit par embrasser l'ensemble des problématiques environnementales et écologiques. L'objectif était d'évoquer le rapport de l'homme à son environnement naturel dans les sociétés d'Europe et de Méditerranée, à travers les reproductions matérielles.

La collecte interroge donc les pratiques dites écologiques qui, tout en reflétant des comportements environnementalistes, s'insèrent de façon massive et transversale dans le contexte plus général des problématiques contemporaines. Elle devrait répondre à la future exposition de référence du MUCEM qui sera consacrée à l'eau – douce ou salée – afin de « montrer l'historicité et la diversité des partis pris culturels par rapport à la nature » (Robert dir., 2006 : 6). Aussi, les objets recueillis ont-ils été choisis pour compléter les lacunes, sur ce thème, des collections préexistantes.

Les objets et documents ciblés témoignent des engagements militants pour sensibiliser aux pratiques écologiques, qu'ils soient d'origine associative¹³⁷, politique ou individuelle. On a choisi de mettre l'accent sur les aspects les plus contemporains de la question « pour des raisons à la fois d'efficacité productive, de nécessité et de logique institutionnelle » (*ibid.* : 7). Environ mille cinq cents objets ont été collectés, dont trois cent-quatre-vingts ont été

¹³⁶ Menée sous la responsabilité de Marie-Janet Robert, conservateur du patrimoine au MUCEM, cette campagne d'acquisition s'est déroulée en peu de temps : de juillet à octobre 2006.

¹³⁷ Différentes associations ont répondu à l'appel de collecte ; certaines ont une portée européenne, méditerranéenne, voire mondiale (Greenpeace, Les Amis de la Terre, la Fondation Nicolas Hulot, le WWF, Surfrider Foundation Europe, etc.) ; d'autres se bornent à un terrain d'action national voire local.

inventoriés sur des fiches Micromusée. Ils proviennent de vingt-quatre pays différents, grâce aux envois postaux des interlocuteurs.

Sur un plan qualitatif, le contenu de cette collecte se compose d'un grand nombre d'objets en deux dimensions, provenant en grande partie d'associations, tels les affiches placardées dans les lieux publics, les dépliants et les bulletins associatifs. Il s'agit de documents illustrant l'univers du militantisme politique et associatif, et celui de la rue, à travers les manifestations. Ces supports proviennent en majorité de dons qui se composent parfois d'ensembles similaires, ayant des provenances géographiques diverses.

Les objets fabriqués en trois dimensions sont principalement d'origine française, faute de déplacements suffisants à l'étranger de la part des chercheurs.

3.5.2. Les thèmes et les objets représentatifs de l'« écologisation des pensées »

Les grandes lignes de la collecte répondent à trois thèmes, privilégiant des objets complètement inexistant dans les collections du musée et qui permettent une approche comparatiste dans l'espace et dans le temps. Ces thèmes correspondent au découpage, évoqué précédemment, de l'exposition évolutive de référence sur l'eau. Ils tendent à montrer que l'émergence de nouvelles pratiques dans le domaine écologique se caractérise également par un phénomène d'« écologisation de la pensée », phénomène qui se manifeste dans tous les domaines de l'existence, du plus intime (le lavage) au collectif (le partage et la gestion de l'eau).

Ces trois thèmes sont les suivants :

1- « L'eau géopolitique » : ce volet montre que la prise de conscience de la fragilisation massive des ressources aquatiques est lourde de conséquences sur le terrain politique comme dans les relations entre pays. L'eau devient un élément de solidarité déterminant dans la gestion et la minimisation des conflits. Affiches de tourisme, cartons d'invitations à des expositions, revues, pétitions, rapports d'analyse et journaux retracent le combat de divers organismes, comme Greenpeace, à travers plusieurs pays (France, Espagne, Finlande, Suisse), pour dénoncer les atteintes à l'environnement et proposer des solutions.

Sous ce thème ont été également recueillies des combinaisons de protection chimique en plastique et en papier.

2- « Les paysages de l'eau » : ce volet aborde aussi bien la distribution de l'eau par les entreprises publiques et privées que les projets d'architecture durable et l'« écomarketing ». Il était difficile de recueillir, à cause de sa rareté, du matériel se rapportant aux inventions techniques et aux pratiques de consommation à dénoncer, comme le gaspillage et la pollution de l'eau. Par ailleurs, des bouchons bleus et des carafes furent intégrés aux collections du musée pour illustrer les contradictions de la société de consommation d'aujourd'hui, qui valorise l'eau du robinet tout en consommant des quantités massives d'eau en bouteille.

Certains objets témoignent des pratiques réelles des enseignants¹³⁸ et de la sensibilisation des enfants par le monde scolaire, comme c'est le cas de dessins d'enfants réalisés pour l'association « Eaux et Rivières de Bretagne ». Par ailleurs, le MUCEM a récupéré un radeau fabriqué par cette même association, témoignage pour les générations futures des actions menées en Bretagne pour la préservation de la qualité de l'eau. Il s'agit du « radeau de l'Élorn »¹³⁹, un des objets collectés les plus atypiques : à la manière d'un objet de procession, il a été porté en cortège lors de la manifestation « Pour l'Eau, sur l'Eau » en mai 2006, en même temps que d'autres réalisations humoristiques¹⁴⁰ dénonçant la pollution des eaux bretonnes par les lisiers et les pesticides.

3- « L'eau et le corps » : collectées sur ce thème, des bouteilles et des demi-bouteilles renvoient au geste de boire, des noix de lavage évoquent les pratiques domestiques de la lessive. La toilette corporelle a donné lieu au recueil d'objets plus étonnants : des serviettes de toilette en coton biologique, des sucres de bain naturels, du savon de Marseille « bio », des bidets, un broc à lavement, un bac de lavage de coiffeur, du parfum et du dentifrice pour chiens et chats, un thermomètre de bain, une pompe à eau manuelle...

¹³⁸ Il a été impossible aux enquêteurs d'obtenir davantage de ce genre d'objets, faute de temps pour contacter des enseignants.

¹³⁹ L'Élorn est un fleuve côtier du département du Finistère dans la région Bretagne, qui se jette dans l'océan Atlantique. C'est l'un des derniers cours d'eau français où la pêche au saumon est encore possible, malgré la pollution qui la menace.

¹⁴⁰ Comme la truie, réalisée avec des bouteilles de plastique ou encore « l'épandeur masqué », perché sur ses bidons de glyphosate.

Deux objets collectés sur ce thème sont particulièrement révélateurs des pratiques écologiques : ils montrent que les comportements de gestion et de partage de l'eau ne sont pas nouveaux, même s'ils prennent aujourd'hui des formes différentes. Le premier est une lessive *Leopold*, en usage au début des années 1960 au Mesnil-le-Roi (Yvelines), dont l'étiquette stipule : « Pour des économies ». Voilà qui suggère que les économies d'eau, recherchées à l'époque, l'étaient plus pour des raisons budgétaires que par crainte de gaspiller une ressource naturelle, comme c'est davantage le cas aujourd'hui. Le second objet est un bac de lavage, utilisé dans les années 1950 par un ménage habitant une ferme du département de l'Eure, qui s'en est d'abord servi comme bac de lessive, puis comme bac à douche. Cet objet a été choisi parce que son robinet a été à moitié bouché par un morceau de liège afin de réduire le débit de l'eau : ce détail témoigne de l'attention portée à la quantité d'eau consommée, donc d'un souci de réduire les dépenses en évitant le gaspillage inutile de l'eau.

Le MUCEM n'a pas effectué de collectes systématiques sur l'ensemble des objets acquis, sauf pour le thème de l'eau et du corps, ce qu'il justifie par la rareté de ce genre de pièces. Par ailleurs, la collecte demeure centrée sur l'eau même si elle entend brosser un tableau général des problématiques¹⁴¹ écologiques. Si ont été déclinées différentes acceptions de la protection et de la gestion de l'eau dans l'espace euro-méditerranéen, d'autres pratiques écologiques ont été exclues du champ de la collecte : les objets témoins du recyclage des déchets ou encore les articles liés au climat, à l'énergie et à la biodiversité. Toutefois, le MUCEM, en choisissant le thème de l'« écologisation des pensées », a marqué son engagement d'aborder des questions d'actualité qui se manifestent de manière mondialisée ; il souhaite, à travers les acquisitions réalisées à ce sujet, traiter de la patrimonialisation de la ressource à travers des reproductions matérielles massives. Les objets collectés à cet effet seront conservés dans une démarche « patrimoniale » en tant que témoignages des engagements militants d'aujourd'hui.

¹⁴¹ Le terme « écologisation » désigne un phénomène massif et progressif qui renvoie à des pistes de réflexion plus larges, telles le rôle du progrès technique et scientifique, l'urbanisation et la croissance démographique, la consommation de masse, le rapport à la vie animale et végétale ou encore la démocratie et la participation citoyenne.

CHAPITRE V

L'APPROCHE

« PARTICIPATIVE » À L'ÉCOMUSÉE DU VAL DE BIEVRE, FRESNES

1. Le contexte de l'approche contemporaine à l'écomusée du Val de Bièvre

L'écomusée de Fresnes a été créé en 1978 par la municipalité de Fresnes qui assurait son financement, conjointement à la Direction des musées de France. C'est le deuxième écomusée implanté en zone urbaine après celui du Creusot. Sa réalisation a été suivie par Georges Henri Rivière¹⁴², sollicité à l'époque pour donner son avis sur le projet.

En 1984, l'écomusée a été transféré à la ferme de Cottinville, une ferme seigneuriale du XVII^e siècle. Un an plus tard, les premiers objets sont entrés dans la collection ; à l'origine, ils s'inscrivaient dans une démarche patrimoniale consacrée aux témoins ruraux et naturels.

C'est à partir de 1991 que l'établissement a adopté une approche plus contemporaine dans le traitement des thématiques locales. Cette expérience a été concrétisée par la réalisation de deux expositions, l'une sur la prison (*Fresnes, la prison*) et l'autre sur le mouvement hip-hop (*Hip-hop dixit : le mouv' au musée*). L'écomusée donne désormais la parole aux minorités sociales¹⁴³ comme les prisonniers, les gens du voyage et les immigrés.

Après la création de la communauté d'agglomération de Val de Bièvre (CAVB) en 1999, l'écomusée a changé de dimension en proposant que sa tutelle lui soit transférée. Son territoire de référence s'est donc élargi aux sept communes¹⁴⁴ du Val de Bièvre et ses thématiques de recherche sont de plus en plus axées sur l'histoire et l'actualité de la banlieue. Cette démarche s'est concrétisée par la création des Neufs de Transilie¹⁴⁵, groupe de recherche informel qui réunit des établissements culturels franciliens autour d'expositions complémentaires sur des thématiques communes.

¹⁴² Georges Henri Rivière a confié l'étude de faisabilité à une de ses étudiantes, Françoise Wasserman, qui fut par la suite la conservatrice du futur écomusée jusqu'en 1991.

¹⁴³ Comme l'ont montré les expositions : *Ressemblance : un siècle d'immigration en Île-de-France* (1993), *Paroles de femmes tunisiennes* (1998) et *Insaisissables voyageurs-tziganes* (2000).

¹⁴⁴ La communauté d'agglomération de Val de Bièvre, constituée en 1999, rassemble sept communes : Arcueil, Cachan, Fresnes, Gentilly, L'Häy-les-Roses, le Kremlin-Bicêtre et Villejuif.

¹⁴⁵ Appelé ainsi en écho au Transilien de la SNCF, ce groupe est né pour lutter contre l'isolement des structures culturelles franciliennes et leurs difficultés de communication. Il réunit les musées et écomusées des Pays de Seine-et-Marne, de Suresnes, de Fresnes, de Savigny-le-Temple, mais aussi l'ARPE (Atelier de restitution du patrimoine et de l'ethnologie), rattaché au conseil général du Val-d'Oise, et l'Unité Mémoire de la RATP. Partageant un même souci d'ouverture au contemporain, ces structures ont décidé de travailler sur des actions communes, dans une approche sociologique, afin d'offrir une meilleure lisibilité territoriale et d'éviter le repli sur soi. Le mot « neuf » renvoie moins au nombre, celui des établissements membres, qu'à l'adjectif, synonyme de « nouveau », pour désigner un groupe aux acteurs variés. Le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines a travaillé en coopération avec l'écomusée du Val de Bièvre sur deux opérations : *Bouge, la ville bouge* et *Images d'elles*.

Mais c'est en l'an 2000 que l'écomusée connut un tournant décisif en engageant sa première « collecte participative », *Vos objets au musée* : tout son plan d'action s'en est trouvé changé et une nouvelle réflexion sur les collections a été développée. Cette opération engageait la programmation de la politique de collecte de l'écomusée et sa définition selon des critères bien déterminés, étroitement liés à la réalisation des expositions.

Cette dimension participative ne concernait pas uniquement les collections : elle préfigurait une action participative à l'échelle de la communauté d'agglomération de Val de Bièvre et ouvrait le champ au développement culturel durable. Ce n'est qu'en décembre 2003 que le transfert de compétences eut lieu, pour une entrée en application le 1^{er} janvier 2006. Désormais, l'écomusée porte le nom d'écomusée du Val de Bièvre ; il ne relève plus de la ville mais de la communauté d'agglomération. Le changement de tutelle administrative a réorienté ses missions de façon radicale. Certes, ce transfert de compétences favorise l'augmentation de moyens financiers, mais il permet aussi d'élargir la perspective de l'offre patrimoniale et de l'intercommunalité territoriale.

1.1. Les structures de fonctionnement de l'écomusée

L'écomusée se compose de quatre structures de fonctionnement :

1- L'espace de l'exposition permanente : installé dans une ancienne écurie, cet espace rappelle la vie rurale et les transformations de la ferme. Il n'abrite pas beaucoup d'objets et demeure moins important que l'espace dédié aux expositions temporaires.

2- L'espace d'exposition temporaire : d'une surface de 240 m², il se rapporte à l'histoire récente du Val de Bièvre, moyennant des thématiques liées à la banlieue et à la collecte de témoignages et d'objets anciens et contemporains du territoire.

3- Le centre de documentation : ouvert au public, il rassemble les documents et les ouvrages nécessaires à la compréhension de l'histoire de l'écomusée et de ses expositions et à l'étude de la communauté d'agglomération du Val de Bièvre et de la ville de Fresnes. Cette structure dispose de deux types de fonds, écrits (ouvrages, revues scientifiques, cartes, plans...) et iconographiques (tirages photographiques, négatifs, diapositives et microfilms). Quant aux fonds sonores et audiovisuels (cassettes, vidéos, bandes magnétiques et enregistrements sonores de témoignages liés à la collecte d'objets), ils sont conservés à

l'Inventaire départemental faute de moyens de conservation de ce type de supports à l'écomusée même.

4- « L'Atelier de l'imaginaire » : c'est un atelier artistique et pédagogique, créé en 1986, dirigé par une plasticienne photographe et programmé pour la sensibilisation des élèves des écoles du territoire aux pratiques artistiques. Il propose chaque année aux élèves de quatre classes du Val de Bièvre un atelier artistique autour du thème annuel de l'écomusée. Des expositions sur l'art contemporain ont été organisées par cet atelier, confrontant parfois les œuvres d'artistes contemporains à des travaux réalisés par les enfants. La présence d'un tel atelier au sein de l'écomusée depuis ses origines est significative de l'intérêt porté par un musée de société aux pratiques artistiques, considérées par lui comme un moyen indispensable à la sensibilisation au patrimoine et à la création de lien social sur le territoire.

1.2. La particularité des missions

Les missions de l'écomusée sont variées, selon les publics sollicités. Il est possible d'en faire la synthèse à travers trois champs d'actions :

- 1- Les actions de diffusion simple : expositions et publications ;
- 2- les actions culturelles : visites guidées et ateliers ;
- 3- les actions participatives : collecte et entretiens.

Selon Alexandre Delarge, conservateur de l'écomusée, la problématique des musées de société consiste moins en la construction du discours qu'en la définition de leurs missions. Dans un travail de réflexion à ce sujet, il a présenté un projet à l'Inspection générale des musées, qui conduit à changer complètement les missions de son établissement, démarche qui s'explique par le changement de portage de l'écomusée, de la ville de Fresnes à l'ensemble de la communauté d'agglomération. Pour cela, le projet propose d'équiper l'écomusée de deux éléments structurels qui sont d'ailleurs en rapport avec le statut de l'objet :

1- Il s'agit, dans un premier temps, de faire du musée un « centre de ressources en patrimoine et en compétences ». Ce point est nécessaire pour assurer le lien entre tradition et modernité. Cela signifie que l'écomusée devrait être un lieu de ressources et d'information sur le patrimoine, la collecte, la documentation et sur les objets, qu'ils soient objets de communication, de mémoire ou objets de lien social, tels que les définissent les critères de la

collecte. Cette définition lui permettrait de créer des dynamiques sociales et locales et de s'affranchir de l'image traditionnelle du musée selon laquelle celui-ci n'est qu'un simple lieu de production ou de diffusion. Dans ce sens, comme l'explique le conservateur, « la logique de l'écomusée se situera entre le centre d'archives et le centre socioculturel ».

2- D'autre part, l'écomusée doit aussi permettre au public local d'alimenter ses collections et de s'investir dans des actions procédant d'une démarche participative. Afin de réussir cette mutation de l'écomusée d'un lieu de diffusion à un lieu de production, le projet propose de modifier ses infrastructures et d'engager un agent de développement durable sur le site. Il suggère également une extension des champs patrimoniaux du musée et l'adoption d'une approche à la fois synchronique et diachronique de l'appréhension du territoire. Une lecture chronologique, des origines à nos jours, est en effet indispensable pour évaluer les mutations et les continuités d'un territoire donné, de même que l'approche du contemporain ne se passe que difficilement d'une dimension historique.

Certes, la collection demeure la raison d'être du musée. Mais le caractère innovant du projet réside dans la volonté qui y est affichée de favoriser l'accès au musée de la population locale. L'écomusée se veut un lieu d'échanges pour la population, un endroit où les problèmes majeurs de la société contemporaine « sont au cœur de la notion du patrimoine », explique Alexandre Delarge. L'écomusée se définit comme lieu d'action, de réflexion et de compréhension d'un territoire de banlieue. Il s'inscrit ce faisant dans la lignée des musées communautaires¹⁴⁶. Sa singularité réside dans son projet scientifique et culturel, puisque celui-ci amorce une triple innovation dans le monde des musées et dans le rapport au patrimoine, à savoir : l'attention particulière portée aux évolutions du contemporain immédiat, la démarche participative comme levier pour orienter les missions fondamentales du musée, en s'inspirant des réflexions en cours sur la démocratie de proximité, enfin, les pratiques de développement local menées, notamment, dans le cadre de la politique de la ville.

C'est bien dans le cadre tracé par Alexandre Delarge que l'écomusée du Val de Bièvre a redéfini ses missions. Il articule désormais l'ensemble de ses actions autour des deux notions phares que sont le territoire et la participation.

¹⁴⁶ Selon Alexandre Delarge, l'écomusée est conçu, dans ses missions, et donc dans sa structure physique, comme une structure participative réunissant agents et acteurs autour de projets communs.

1.2.1. Un engagement dans l'action territoriale

Le transfert de l'écomusée de Fresnes à la communauté d'agglomération de Val de Bièvre est significatif du rôle joué par l'établissement dans l'élaboration d'une politique culturelle intercommunale, laquelle, à son tour, conduit l'engagement actuel des écomusées dans l'action territoriale. Il témoigne de ce que peut être l'évolution d'un écomusée, en termes d'objectifs aussi bien que de structure physique, dans un contexte de recomposition territoriale¹⁴⁷. Inversement, l'aménagement du territoire est un facteur qui permet à l'écomusée de s'ancrer davantage dans le territoire, de penser le social et d'élaborer une politique culturelle intercommunale.

De fait, la question du territoire est omniprésente à l'écomusée du Val de Bièvre et cette problématique, en conséquence, est déterminante dans le choix des objets. En construisant un rapport au territoire à travers ses expositions, l'écomusée rend compte de la transformation urbaine de Fresnes, village rural devenu une ville de banlieue, et donc d'une nouvelle territorialité. Néanmoins, à trop se focaliser sur son ressort, l'institution se trouve confrontée au risque d'un repli sur elle-même ; d'où la nécessité d'assumer l'ouverture, comme c'est le cas grâce au travail mené en commun avec le groupe des Neufs de Transilie.

1.2.2. Une muséologie participative

La muséologie participative revendiquée par l'écomusée consiste à associer l'ensemble de la population aux travaux des professionnels de la conservation du patrimoine, dans un esprit de démocratisation de l'outil culturel. Comme l'affirme son conservateur : « Il existe [...] une complémentarité entre l'habitant et le conservateur. Celui-ci ayant la tâche difficile de trancher *in fine*, en tenant compte des acteurs en présence » (Delarge, 2003 : 27).

L'établissement met ponctuellement en œuvre une opération de collecte participative d'objets, dans l'objectif de favoriser la mixité sociale. À chaque collecte, des entretiens sont systématiquement conduits avec les donateurs. Cette démarche est née en 2003 au cours des préparatifs de l'exposition sur les caractéristiques de la banlieue, intitulée *Banlieue ma ville*. À travers cinquante objets, elle racontait la vie des banlieusards à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, entre stéréotypes et réalité : vie associative, grands ensembles, mobilité, jardins

¹⁴⁷ Chronologiquement, le champ d'étude va de l'émergence de la banlieue (vers 1850) à nos jours, mais ne s'interdit pas de traiter d'époques antérieures (des origines aux débuts de la banlieue).

familiaux, toxicomanie... Elle a démontré que les personnes apportent des objets à l'écomusée non pas pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils représentent comme histoire et comme souvenir. De manière générale, la participation ne concerne pas uniquement la collecte, mais touche à d'autres activités comme les actions culturelles.

1.3. Les orientations de la politique de collecte

La politique de la collecte répond essentiellement à un souci d'ouverture au contemporain en explorant des thèmes de société. Elle se décompose en trois critères qui ont été définis à partir des objets apportés par les habitants : la sociabilité (vie sociale, action sociale), la transmission de la mémoire (objets de mémoire et de transmission) et la communication (objets de communication comme les cédéroms, les vidéos, etc.).

La collecte des objets au sein de l'écomusée permet de s'intéresser au parcours biographique d'objets singuliers tout en établissant, dans une approche générale, des caractères communs à tous les objets du même type. Cette double approche contribue à la constitution de leur statut d'objets de patrimoine et permet de saisir, dans la durée, les effets produits par le discours muséologique et les déplacements de ses champs d'intérêt vers les pratiques contemporaines.

La politique d'« enrichissement » des collections – comme l'appelle l'équipe de l'écomusée – s'accompagne d'entretiens systématiques avec les donateurs. Non seulement cette enquête orale complète obligatoirement chaque don, mais les objets recueillis doivent avoir été utilisés sur le territoire des sept communes du Val de Bièvre, et correspondre au champ territorial de recherche ou à quelque'une des autres thématiques de l'écomusée.

1.4. Présentation du corpus de recherche

Le corpus étudié sur le terrain englobe les acquisitions effectuées dans le cadre d'une campagne de collecte et de quatre expositions temporaires :

- *Vos objets au musée : collecte à l'écomusée* (campagne conduite du 27 novembre au 10 décembre 2000).
- *Un temps pour soi* (exposition présentée du 18 novembre 2003 au 31 juillet 2004).
- *C'est un petit Val qui mousse : le patrimoine du Val de Bièvre* (exposition

présentée du 10 mai au 4 décembre 2005).

- *Au plaisir du don* (exposition présentée du 25 janvier au 30 juillet 2006).
- *Images d'elles. Elles se font femmes* (exposition présentée du 4 octobre 2006 au 1^{er} avril 2007).

1.4.1. La campagne de collecte *Vos objets au musée : collecte à l'écomusée*

(Campagne menée du 27 novembre au 10 décembre 2000, suivie de l'exposition *Vos objets au musée racontent Fresnes*, du 10 janvier au 4 février 2001).

1.4.1.1. Le cadre thématique de la collecte du troisième millénaire

« Constituons ensemble la mémoire de Fresnes et de ses habitants. Qu'ils soient anciens ou récents, précieux ou sans valeur, certains objets ou documents ont marqué votre vie. Vos objets feront partie de l'exposition "Vos objets au musée racontent Fresnes" du 9 janvier au 4 février 2001 ».

« Tous les Fresnois sont invités à présenter des objets ou témoignages sur la vie à Fresnes, de l'origine à nos jours. Quels témoignages de Fresnes permettront à nos petits-enfants de connaître leur ville et ses habitants en 2060 ? ».

Ces deux textes illustrent l'appel à collecte du troisième millénaire, lancé¹⁴⁸ par l'écomusée à la fin de l'année 2000, afin de rassembler des objets d'hier et d'aujourd'hui susceptibles de témoigner de la vie à Fresnes aux yeux de ses habitants. Ces derniers étaient appelés à apporter à l'écomusée des objets qui racontaient leur histoire personnelle ou collective et pourraient être transmis aux générations futures. Les objets sollicités pouvaient aussi bien être anciens, hérités des ancêtres, qu'entourer tout simplement les gens dans leur quotidien récent.

La démarche ethnographique de la collecte avait pour ambition de donner aux habitants l'occasion de constituer eux-mêmes leur propre patrimoine à transmettre. Le champ était ouvert à tous les possibles : aucune restriction ne devait se faire jour, ni en termes de

¹⁴⁸ « L'appel à collecte » a été diffusé dans la presse locale ou directement dans les lieux publics de la ville tels que les écoles, les locaux associatifs, les commerces et les panneaux d'affichage municipaux.

nature des objets collectés (qu'il s'agisse d'objets proprement dit, de documents, de supports audiovisuels, de lettres, de tableaux, de pièces de mobilier, d'ustensiles ou d'autres), ni en termes d'ancienneté, ni en termes de valeur vénale ou de rareté. Destinés à être prêtés ou donnés à l'écomusée, les objets collectés devaient également être explicités par les témoignages de leurs dépositaires ou donateurs, sommés d'expliquer en quoi ils témoignaient de la vie à Fresnes. Cette démarche, à nouveau, associait l'écomusée à la population pour constituer la mémoire de la ville.

Quatre niveaux de lecture de cette collecte sont à éclairer.

1- Son rôle médiatique : il se définit par l'interactivité voulue de l'opération qui se manifestait par l'investissement de chacun dans un projet commun, celui de la mémoire, sans aucune restriction d'âge ni d'origine, afin d'inventer ce qui constituera demain le patrimoine de tous.

2- Son rôle patrimonial : cette collecte constituait un inventaire collectif du patrimoine fresnois. Les objets dans leur majorité n'ont été que prêtés, mais l'exposition a été complétée par les ressources propres de l'écomusée et ses archives existantes. Elle était aussi l'occasion de recueillir la mémoire orale et le patrimoine immatériel de la ville à travers les récits et les témoignages recueillis.

3- Son rôle de muséalisation de l'objet : d'abord individualisé, l'objet collecté représentait la trace d'une vie en même temps qu'une forme de témoignage. Exposé par la suite, cet objet porteur de sens a donc subi un processus de muséalisation, devenant *ipso facto* un objet de savoir, et par conséquent objet scientifique. Les critères de collecte validés par l'écomusée inséraient les pièces approuvées dans un système de relations qui décidait de leur statut d'objet de musée.

4- Son rôle symbolique : à travers cette collecte, l'écomusée rassemblait les souvenirs des Fresnois sur plusieurs générations et mettait en exergue les connotations symboliques des objets recueillis.

1.4.1.2. Des acquisitions axées sur le territoire

Bien que cet « appel à collecte », démarche inédite, n'ait pas trouvé suffisamment d'écho auprès de la population, il a tout de même permis à l'écomusée de rassembler des pièces datées de l'Antiquité à la fin du second millénaire, dont certaines sont poignantes par leur histoire et leur symbolique. C'est le cas par exemple de tuiles de la prison de Fresnes, gravées en 1926, ou d'un fragment de sculpture religieuse du Moyen Âge, retrouvé par hasard par un ouvrier municipal sur un chantier de démolition. L'exemple de la lessiveuse, ancêtre de la machine à laver, montre bien que le siècle dernier aura été celui de la haute technologie, tout comme un carré de soie, offert en décembre 1944 à une jeune Fresnoise par son fiancé, militaire en permission, symbolise les guerres qui ont ensanglanté le XX^e siècle (voir annexe 11, p.298). Les objets plus contemporains n'ont pas été proposés en grand nombre : parmi eux, une casquette de jeune garçon, symbole de la banlieue, et une théière utilisée par une famille issue de l'immigration maghrébine. D'une manière générale, les personnes qui ont répondu à l'appel étaient très attachées sentimentalement à leurs biens. Plusieurs objets ne sont pas strictement fresnois, mais appartiennent à la vie des Fresnois (annexe 10, p.295-296).

Cette expérience a au moins eu le mérite, grâce aux entretiens systématiquement recueillis lors des dons et dépôts, de permettre de reconstituer des fragments de l'histoire de la ville. Selon Alexandre Delarge : « Sociologiquement, ce type d'expérience est très intéressant et enrichissant. On s'aperçoit par exemple que les objets du passé ont souvent trait à l'enfance, tandis que, dans le présent, ils sont beaucoup plus communs » (Martaresche, 2001).

Les objets issus de cette "collecte du millénaire" se situent donc entre la mémoire de Fresnes et celle des Fresnois. Pour la plupart, ces objets sont familiers dans la mesure où ils racontent, chacun, une histoire individuelle ou commune et qu'ils témoignent du rapport que les gens entretiennent avec leur quotidien et/ou avec leur passé (valeur affective de l'objet « souvenir » ou de l'objet hérité). Montrer un objet au musée, c'est aussi s'interroger sur soi, sur la place de tel objet dans la vie de chacun. L'objet a donc un statut de trace, celle de la vie d'aujourd'hui ou de celle des ancêtres. Son intérêt ne réside ni dans sa rareté ni dans sa cherté, mais dans la symbolique de son histoire et de l'environnement où il se situait.

L'objet "trace" est aussi témoin de phénomènes particuliers liés à des représentations sociales, comme la condition féminine, le travail, les pratiques vestimentaires, les loisirs, l'immigration, ou encore les relations intergénérationnelles. Cela donne à l'exposition un

aspect interactif qui découle de la discussion engagée entre l'habitant et l'équipe du musée. Ainsi, l'exposition n'aborde pas l'objet en tant que tel, mais interroge le sens de celui-ci en tant que témoin de l'histoire d'une ville.

L'écomusée développe ainsi une réflexion sur les problématiques contemporaines autour des collections et ce qu'elles nécessitent comme distance critique. La sélection des artefacts selon des critères prédéterminés illustre bien ce recul critique nécessaire à toute réflexion épistémologique.

L'objet a un statut de porteur de sens, mais ce qu'il est intéressant de souligner à travers cette collecte et dans l'exposition qui l'a suivie, c'est bien le rôle que peut jouer le territoire dans la construction de l'objet. Le territoire façonne les usagers tout comme il façonne l'idée que l'on a de l'objet de mémoire. Comment se définit l'identité fresnoise ? Bien que souvent les objets reflètent l'histoire de la ville, ils ne permettent pas de définir l'objet typiquement fresnois. Alexandre Delarge l'exprime bien en ces termes : « Certains objets, sans être d'ici, reflètent l'histoire de la ville, comme ce poêle apporté par un habitant des Groux. Il a été utilisé sur l'agglomération dans les années cinquante, un temps où l'on se chauffait encore beaucoup au charbon. Ce n'est pas spécifique de cette cité, mais rend compte d'une problématique beaucoup plus large : celle de l'après-guerre, de la reconstruction, de l'accession au logement et d'un certain accroissement du confort. Il est possible de comprendre le territoire de Fresnes s'il n'est pas restitué dans un contexte plus général national, voire international. Ainsi, tous les objets d'avant-guerre qui nous ont été remis sont-ils français. Ensuite, c'est de moins en moins vrai » (Lemoigne, 2001 : 23).

De ce constat, il ressort que le rattachement de l'exposition au territoire de Fresnes n'était pas en soi une difficulté susceptible de limiter à des objets typiquement locaux les propositions des Fresnois – d'ailleurs, existe-t-il un objet identitaire purement fresnois ou strictement endémique au Val de Bièvre – ? Au contraire, la collecte a incité les habitants à reconsidérer les objets qu'ils détenaient : d'un objet banal et personnel, l'écomusée, en l'acceptant, faisait un bien collectif, lié à l'histoire de la ville.

L'exposition tournait autour de l'histoire des habitants, puisqu'elle présentait des objets ayant appartenu à ces mêmes habitants. Objets sortis de greniers ou objets usuels, ces pièces ne définissent pas l'objet de vie fresnois, mais renseignent sur la manière dont se définit l'identité à Fresnes. De ce fait, l'exposition a, au moins, permis de construire une

histoire autour des objets déposés.

S'expliquant sur les objets résultant de cette collecte, Alexandre Delarge distingue « deux grandes familles » d'objet muséaux : « l'une de prestige (design, objets d'art) faisant référence à un contexte, à une symbolique très forte... Et l'autre plutôt "empreinte", pas forcément prestigieuse, elle retrace l'histoire de son propriétaire » (Lemoigne, 2001 : 23). Les objets collectés à Fresnes, avant tout représentatifs de l'histoire de ceux qui les ont possédés, relèvent de toute évidence de la seconde catégorie.

La collecte *Vos objets au musée* représentait certainement, comme le prévoyait le conservateur de l'écomusée, une étape dans un projet en devenir. Depuis la collecte participative de l'an 2000, expérience originale, l'objectif des campagnes, évoluant au gré des thématiques des expositions, est mieux ciblé et répond à une sélection préétablie par l'équipe du musée.

1.4.2. L'exposition *Un temps pour soi*

1.4.2.1. De l'évolution de la mobilité et des loisirs en ville

L'opération *Bouge la ville bouge*¹⁴⁹ a exploré, dans le cadre des actions communes des Neufs de Transilie¹⁵⁰, les thèmes de la mobilité et des loisirs en ville dans leur évolution temporelle. L'écomusée de Fresnes a choisi pour thème particulier d'exposition les loisirs des jeunes ayant vécu à Fresnes à l'âge de vingt ans durant quatre périodes déterminées : 1945, 1950, 1960, 1980, 2000.

L'exposition *Un temps pour soi* (présentée du 18 novembre 2003 au 31 juillet 2004) interrogeait l'évolution des pratiques de loisir de l'après-guerre à nos jours, et la place de la mobilité dans ces mêmes pratiques. Elle a, précisément, mis en évidence la place considérable de cette mobilité dans le cadre du loisir : lorsque le village de Fresnes est devenu, à partir des années 1950, un territoire de banlieue, ses habitants ont été amenés, dans le cadre de leurs pratiques de loisir, à se rendre dans l'agglomération parisienne.

¹⁴⁹ Cette opération commune a été complétée par la réalisation d'un livre sur la question des mobilités sociales en Île-de-France, intitulé *La ville mobile. Les territoires du déplacement en Île-de-France* et rédigé sous la direction d'Alexandre Delarge, Pierre Gaudin, Juliette Spire et Henri Zuber.

¹⁵⁰ Les Neufs de Transilie ont proposé dans le cadre de cette opération commune, huit expositions sur la ville et ses habitants. Le thème commun concernait l'éclatement du territoire utilisé par les habitants et donc les formes de mobilité en Île-de-France.

L'évolution des pratiques de loisir reflète donc les mutations du rapport que les habitants entretiennent avec le territoire, mutations dont la traduction spatiale est la mobilité et qui interfèrent avec d'autres phénomènes sociaux (évolution de la sociabilité, construction, politique d'aménagement du territoire...). L'exposition a été réalisée à partir de données statistiques et d'entretiens avec vingt-deux Fresnois.

1.4.2.2. Les objets matériels et immatériels ciblés

Au même titre que les témoignages sonores et divers documents (cartes postales, affichettes, photographies personnelles...), des objets significatifs retraçaient la variété et l'évolution des pratiques de loisirs au fil du temps. Certains faisaient d'ores et déjà partie des collections de l'écomusée : c'est le cas d'un journal du centre commercial Belle-Épine (1972), d'une télévision et d'un magnétoscope (1980) ou encore du programme d'un concert classique (1954). D'autres, comme d'anciennes affiches, appartenaient au fonds des Archives municipales. En revanche, plusieurs objets provenaient de collections particulières et avaient été prêtés pour l'exposition (voir annexe 12, p.300-301). Ils correspondaient à des formes variées de loisirs, comme la danse (chaussons de danse, 1980), la musique (guitare basse, disques 45 tours...), les spectacles (jumelles de théâtre, photos souvenir avec dédicaces d'actrices, affichettes de bals costumés, affiches de cinéma, tickets, programmes de concert, photographies d'une salle des fêtes...), les jeux (console de jeux, jeux de dominos), le sport (raquette de ping-pong, boules de pétanque), les activités domestiques et le bricolage (livres de recettes, boîte à ouvrage, nappe brodée de 1938, moule à gâteau, bibelots décoratifs...) ; a contrario, le travail a été représenté par un « bleu de travail ». Des restitutions de scènes familiales ont été réalisées à l'aide d'objets liés aux loisirs comme une radio, un électrophone, une machine de jeux, une moto...

Bien que la présence des objets fût très significative dans l'espace muséographique, le témoignage occupait une place majeure dans l'exposition, notamment en ce qu'il explorait le déplacement en tant que phénomène de déterritorialisation. La thématique de la mobilité est bien sûr toujours d'actualité à notre époque, puisque le déplacement est devenu une composante quotidienne, banale et omniprésente de l'usage de la ville, et que les nouvelles pratiques de loisir comme de travail sont liées au développement même de la mobilité et des déplacements.

1.4.3. L'exposition *C'est un petit Val qui mousse : le patrimoine du Val de Bièvre*

1.4.3.1. Autour de l'histoire du Val de Bièvre

Pour accompagner son transfert sous la responsabilité de la communauté d'agglomération du Val de Bièvre (CAVB), l'écomusée de Fresnes a réalisé une exposition sur le patrimoine du Val de Bièvre, intitulée *C'est un petit Val qui mousse*¹⁵¹ : *le patrimoine du Val de Bièvre*¹⁵². Cette exposition était la première à être montée dans le nouveau cadre administratif et territorial. Selon Alexandre Delarge, elle marque la transition puisqu'elle a été inaugurée sous l'égide de la commune de Fresnes et achevée sous celle du CAVB.

L'exposition cherchait à montrer les caractéristiques du Val de Bièvre comme témoin de l'histoire de la banlieue. Elle présentait son évolution historique des origines à nos jours, en s'appuyant sur les travaux du service régional de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. À côté des cartes, photographies et autres supports retraçant l'évolution du patrimoine architectural et mobilier du territoire, chaque commune du Val de Bièvre a été sollicitée pour choisir deux objets représentatifs de son histoire, avec pour thèmes le territoire, l'unité de ce territoire, la communauté du Val de Bièvre (un territoire commun), l'évolution du territoire (des origines à nos jours), les territoires du Val de Bièvre (actions sociales).

L'exposition implique une réflexion sur l'identité du territoire : le Val de Bièvre est un révélateur de l'émergence de la banlieue comme frontière entre Paris et sa Grande Couronne. Constitué en banlieue à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, il fut à la fois un territoire d'ouverture (lieu de villégiature pour gens aisés, ateliers et maisons d'artistes) et un lieu de rejet, accueillant des activités et infrastructures devenues indésirables dans la capitale du fait de l'évolution économique et sociale (activités industrielles, établissements de santé ou d'enfermement, usines, blanchisseries...). Ce territoire qui a fait partie de la fameuse « banlieue rouge », souvent dévalorisé aux yeux mêmes de ses habitants, avait bien besoin qu'on en donne une image plus positive, qu'on montre qu'il possède une histoire et qu'on fasse émerger chez les locaux un sentiment partagé d'appartenance, sans aller toutefois jusqu'à chercher à déterminer une identité du Val de Bièvre.

¹⁵¹ Le titre de l'exposition fait allusion à « C'est un petit val qui mousse de rayons », vers extrait du poème de Rimbaud *Le Dormeur du val*.

¹⁵² L'exposition a été complétée par l'ouvrage *Images du patrimoine en Val de Bièvre*, publié dès 2002 par l'Inventaire général.

1.4.3.2. Le choix muséographique de deux objets emblématiques du territoire

Les sept communes partagent des éléments historiques et patrimoniaux communs. Elles ont transféré à la communauté d'agglomération des compétences nécessaires à leur développement, comme l'expansion économique, la politique de la ville et l'enrichissement de la vie culturelle. Une partie de l'exposition était constituée en particulier des objets symboliques du Val de Bièvre. Chacune de ces sept villes avait été sollicitée pour présenter deux objets représentatifs de son territoire, accompagnés d'un texte explicatif. Les choix opérés montrent que chaque commune a une histoire unique tout en partageant une histoire à l'échelle de la communauté d'agglomération.

Les deux objets emblématiques choisis par l'écomusée du Val de Bièvre, chargés de symboliser la ville de Fresnes, sont les suivants :

1- Une médaille commémorative gravée par Oscar Roty, graveur de la Marianne figurant sur la pièce d'un franc, début XX^e siècle : elle représente la prison de Fresnes. Celle-ci a très peu évolué depuis la fin du XIX^e siècle et ne répond plus du tout aux normes de confort et de sécurité des détenus.

Texte illustrant l'objet : « La prison de Fresnes qui porte le nom de la ville au-delà des frontières, aurait pu être le symbole des combats menés dans cette ville pour combattre les exclusions et relégations. Car si l'édifice fut une prison modèle, expérimentale, voire « confortable » à la fin du XIX^e siècle, il a peu évolué et accueille plus d'un détenu dans chacune des cellules, conçues pour être individuelles ».

2- Casette audio de *Reggae akoustik*, premier album¹⁵³ de Tryo, produit artisanalement en 1996. Le logo de ce groupe de musique fresnois est la grenouille : or, cet animal a longtemps occupé une place singulière dans l'existence des habitants de la vallée de la Bièvre.

Texte illustrant l'objet : « Fresnes a toujours cherché à concilier tradition et modernité. La grenouille qui vivait dans les zones humides de la vallée de la Bièvre fut longtemps un élément important de la vie locale et gastronomique, notamment à travers les restaurants qui en préparaient les recettes. Sa notoriété a perduré à travers les fêtes de la

¹⁵³ Une photographie de cet objet, acquis lors de la collecte *Vos objets au musée*, figure en annexe 11, p. 298.

grenouille ou le logo de Tryo, groupe de musique né à Fresnes ».

Il s'agit donc de deux objets complètement différents : le premier est relativement ancien, le second contemporain. Mais tous deux sont effectivement porteurs d'un symbole de la ville de Fresnes : la prison pour l'un, la grenouille pour l'autre.

1.4.4. L'exposition *Au plaisir du don*

1.4.4.1. Un dispositif particulier de collecte auprès de l'habitant

L'exposition *Au plaisir du don*¹⁵⁴, présentée à l'écomusée du 25 janvier au 30 juillet 2006, n'était pas consacrée à un aspect caractéristique du territoire : elle s'intéressait à un sujet de société plus large, impliquant une pratique que l'on peut exercer sur ce territoire. Il s'agit du don en tant que phénomène de maintien de la cohésion sociale. Au-delà du paradoxe que représente le don dans une société marchande, utilitariste et mondialisée, l'objectif était de montrer sa persistance dans les relations interindividuelles et sociales, afin de démentir les idées reçues à ce sujet. Trente et un objets représentatifs des diverses formes du don racontaient le bénévolat, le cadeau, le don de la vie, le don de soi, le don d'organe, le don d'argent, l'héritage, l'action associative et le don de Dieu. Autant d'exemples de formes de dons et de démarches individuelles et subjectives situées au-delà de l'État et du marché¹⁵⁵ ; autant de preuves de la persistance du lien créé par le don dans la société moderne.

L'objet illustre aussi l'acte de donner et ses variantes d'une situation à une autre : don aux proches ou à des inconnus, don à des individus et don collectif, don matériel et immatériel, don obligatoire ou ne relevant pas d'obligations collectives. Chaque objet est représentatif de relations interindividuelles et sociales. Le témoignage étant toujours un support majeur d'explication pour les artefacts, l'écomusée a donné la parole aux habitants pour expliquer, à côté des réflexions de chercheurs en sciences humaines, le sens de chaque pièce.

¹⁵⁴ Cette exposition a été fortement inspirée par les travaux de Jacques T. Godbout et d'Alain Caillé, respectivement sociologue québécois et professeur d'économie et de sociologie à l'université de Montréal, sur l'expression du don dans les sociétés occidentales.

¹⁵⁵ La première partie de l'exposition présentait les bases anthropologiques du don, notamment en détaillant les trois grands systèmes d'échange : le marché et l'argent, l'État et la protection, les individus et le don.

Chaque type de don a donné lieu à une présentation comportant les éléments suivants :

- un objet donné par un habitant du Val de Bièvre,
- un extrait de l'entretien sur le thème du don réalisé avec le donateur,
- le texte d'un chercheur en sciences humaines relatif au sujet,
- et une photographie représentative des propos de ce chercheur.

1.4.4.2. Les objets relatifs au geste de donner

La collecte a permis d'analyser le cycle du don à travers les objets. Ceux qui ont été donnés à l'écomusée ont été associés à vingt-quatre sujets liés au geste de donner.

Parmi les objets remarquables de cette symbolique du don : le sable d'une plage de Thaïlande bientôt ravagée par le tsunami, des cahiers et des crayons d'écoliers envoyés dans le cadre de la solidarité institutionnelle avec des pays en voie de développement, une « Étoile jaune » portée par le donateur pendant la Seconde Guerre mondiale... Ces objets, naturellement, symbolisent également le don fait au musée. Nous proposons en annexe 13, (p.303-304), une grille¹⁵⁶ d'analyse détaillée de certains thèmes et typologies d'objets qui s'y rapportent.

¹⁵⁶ Voir également l'annexe 14 (p. 306) qui complète cette grille d'analyse, à travers des photographies du dispositif muséographique de l'exposition.

1.4.5. L'exposition *Images d'elles. Elles se font femmes*

1.4.5.1. La représentation de l'identité du genre à l'écomusée

À travers l'exposition *Images d'elles*¹⁵⁷. *Elles se font femmes*, présentée à l'écomusée du 4 octobre 2006 au 1^{er} avril 2007, l'établissement a soulevé la question de l'égalité des sexes dans le but avoué de faire évoluer les mentalités à ce sujet. Cette exposition s'appuyait sur le travail d'enquête de terrain mené par une ethnologue¹⁵⁸ en 2005 auprès de lycéennes du Val de Bièvre et explorait, comme celui-ci, la construction de l'identité féminine chez les adolescentes. Le discours muséal ambitionnait de montrer comment les adolescentes élaborent leur identité de femme pendant l'adolescence, par rapport à leur vécu individuel, familial et social, lequel, malheureusement, est souvent conditionné par des stéréotypes liés au genre.

Trois concepts articulaient la réflexion : genre, identité, stéréotype. Cette étude ethnologique, conformément à la commande qui avait été passée auprès de son auteur, se fondait sur des entretiens auprès d'adolescentes et de leurs mères, et non pas sur l'observation participante. L'objectif était de donner une approche du monde adolescent féminin et de sa construction en tant que concept social à travers trois espaces de socialisation : le lycée, la famille (espace domestique, partage des tâches en famille...) et les activités extrascolaires (pratiques culturelles et relationnelles entre intérieur et extérieur : sport, médias, sorties, fêtes...). L'univers de la chambre, cet espace intime inscrit dans l'espace familial, était exploré comme lieu identitaire de transition et les objets qui en découlent ont alimenté l'exposition.

¹⁵⁷ Le groupe des Neufs de Transilie a travaillé en 2003 sur la thématique des représentations sociales de la femme aujourd'hui, dans une approche pluridisciplinaire (ethnologie, sociologie, histoire) ayant pour terrain de recherche l'Île de France. Une série de six expositions a été organisée dans les six structures, déclinant six thèmes qui racontent le féminin dans la société d'aujourd'hui : *Femmes dans les métiers masculins*, à la Maison de la RATP à Paris ; *Le mariage*, au musée départemental des Pays de Seine-et-Marne ; *L'accès des filles à l'éducation*, au musée départemental de l'Éducation de Saint-Ouen-l'Aumône ; *Des métiers pour elles*, à l'atelier de Restitution du patrimoine et d'Ethnologie du Val-d'Oise ; *Des femmes du monde agricole en ville*, à l'écomusée de Savigny-le-Temple ; et *l'adolescence*, à l'écomusée du Val de Bièvre. Il s'agit de la seconde exposition organisée sous l'égide de la communauté d'agglomération après *C'est un petit Val qui mousse : le patrimoine du Val de Bièvre*.

¹⁵⁸ L'ethnologue Dominique Le Tirant a travaillé pendant deux ans à l'élaboration scientifique des six expositions franciliennes du programme *Images d'elles*. Elle a tiré de cette enquête l'ouvrage *Paroles et images d'elles*. Dans le cadre de l'exposition *Elles se font femmes*, elle a interrogé à Fresnes six adolescentes et leurs mères.

À travers cette exposition, l'écomusée a exploré un phénomène social et anthropologique, celui de l'identité du genre féminin. Contrairement à l'identité du sexe (fille/garçon), qui est purement physique, l'identité du genre (féminin/masculin) est considérée comme une production à la fois sociale et culturelle.

Les représentations sociales désignent une forme de pensée sociale. Ainsi, les filles se trouvent confrontées à la nécessité de soigner en permanence leur identité de genre conformément aux stéréotypes et aux notions prêtes à l'emploi. Pour rendre compte de ces normes sociales, l'exposition a été composée essentiellement de photos, d'extraits d'entretiens et d'objets "fétiches". Une frise de trente-quatre portraits de jeunes filles¹⁵⁹ composait le corps principal de l'exposition. Celle-ci abordait au total seize thèmes différents, dont le regard des autres, l'apparence (vêtements, "look", maquillage...), les relations entre filles et garçons, les relations sexuelles et les transformations du corps à la puberté (« comment devient-on un être sexué ? »).

1.4.5.2. Deux typologies d'objets de la mise en scène de soi : l'objet photographique et l'objet matériel

Les objets présentés lors de cette exposition peuvent être rangés en deux catégories :

1- D'une part, les objets « photographiques » : il s'agit d'objets représentatifs figurant sur les photos ; la photographie est un véritable outil de communication au fort pouvoir d'évocation symbolique. Les photos peuvent véhiculer une idée abstraite, et les objets photographiés dans les chambres des adolescentes jouent un rôle d'objets symboliques de l'exposition, revêtant un statut d'objets iconographiques illustratifs. Dans cette catégorie, on peut citer une paire de chaussures de danse classique, un ensemble de couvertures de la presse adolescente pour aborder le rôle des médias dans la construction des représentations et/ou des stéréotypes, le poster affiché au mur de la chambre (la mise en scène de soi dans la chambre), la photographie d'un livre de cuisine (symbole de la transmission par la mère de son rôle en matière de tâches ménagères).

¹⁵⁹ Cette frise faisait l'objet d'une commande auprès du photographe Jean-Luc Cormier.

2- D'autre part, les objets réels disposés dans l'espace muséographique : sous cette catégorie, on relèvera, à titre indicatif, des catalogues publicitaires porteurs de représentations de l'homme et de la femme, ainsi que des vêtements unisexes suspendus, féminins pour hommes, masculins pour femmes, évoquant la question de l'apparence vestimentaire et physique que l'on peut définir aussi comme une « mise en scène sociale du corps ».

Pour percevoir les représentations sociales à travers les images, une série de quatre portraits présentait, de manière comparative, des générations différentes de femmes. Six panneaux figuraient, à la fin de l'exposition, divers types de femmes issues de photos de catalogues. Ils constituaient un jeu sur le thème « Quelles femmes vont-elles devenir ? » : un trou avait été percé à la place du visage de chacun des modèles, et le visiteur était invité à y placer, tour à tour, son propre visage (voir annexe 15, p.308).

Ces différents objets, qu'ils soient réels et déployés dans l'espace muséographique, ou simplement représentés par des photographies, parlent tous de la recherche d'une image personnelle et de la mise en scène de soi.

1.4.5.3. Le statut de l'objet contemporain à l'écomusée du Val de Bièvre

Deux problématiques majeures, à l'écomusée du Val de Bièvre, participent de la construction de l'objet :

1- La première est liée à la construction du territoire par l'objet et à la réflexion sur les moyens qui permettent un tel résultat. À titre d'exemple, les collectes participatives permettent de construire l'histoire de l'objet apporté par un habitant, ce qui constitue une étape dans la construction de l'histoire du Val de Bièvre. La notion de « territoire » est omniprésente dans le discours de l'écomusée : il est permis d'en conclure que les notions de patrimoine, de mémoire et d'identité y sont étroitement liées. Cela permet de distinguer des micro-territoires (la chambre de l'adolescente, la maison, le quartier...) inscrits dans des macro-territoires (la ville, l'agglomération, la banlieue parisienne...). L'implantation du site au cœur de la ville de Fresnes, à proximité d'une école maternelle et de l'école nationale de

musique¹⁶⁰, en face d'une cité HLM, l'ouvre sur la ville et favorise son action.

Les objets collectés sont variés, hétéroclites, allant du plus banal (une raquette, une cafetière, une affiche...) au plus saisissant (une « étoile jaune »). Mais tous sont dotés de sens pour le donateur. Certains reflètent des usages de proximité tout comme d'autres évoquent des pratiques du passé. Dans tous les cas, l'objet contribue à la définition des missions de l'écomusée en établissant une communication entre le musée et l'habitant et en donnant la parole à ce dernier, en en faisant un acteur du processus de muséalisation de l'objet, donc de sa reconnaissance patrimoniale. Ce faisant, le musée assume une mission de transmission et de lien social.

2- La seconde problématique est celle de la place qu'occupe le contemporain dans la constitution des collections d'un écomusée. La collection doit donc être comprise comme une sélection non aléatoire d'un ensemble d'objets, en fonction de critères bien précis. L'écomusée traite du contemporain en ramenant toutes les questions et les thèmes traités à la notion de « patrimoine », au cœur de laquelle se trouvent toutes les questions de la société contemporaine. Selon Alexandre Delarge, « la collecte du contemporain, concernant chaque individu de la communauté et préparant l'avenir, est au centre de l'enjeu démocratique des musées » (2003 : 29).

Les exemples d'objets mentionnés dans les cinq expositions de l'écomusée du Val de Bièvre ne sont pas exhaustifs, mais ils sont significatifs d'une approche muséale en construction, à l'image du territoire où ils ont été présentés. Ils témoignent des critères intrinsèques à l'intégration d'un objet à l'écomusée. À titre illustratif, l'écomusée a décidé de doter de numéros d'inventaire et d'intégrer aux collections certains des dessins et travaux réalisés par des enfants à « l'Atelier de l'imaginaire ». Une telle pratique permettrait de retracer ultérieurement l'évolution des réalisations de l'institution. Elle pose, cependant, la question du statut du dessin d'enfant comme objet ethnographique au sein de l'écomusée.

Dans sa nouvelle démarche, l'écomusée met une muséologie participative au service de son approche socioculturelle. L'émergence de nouveaux partis pris, comme l'évolution accélérée des métiers de la conservation et de la médiation culturelle, nécessite bel et bien de

¹⁶⁰ Aujourd'hui « Conservatoire à rayonnement départemental du Val de Bièvre » (CRD), il est géré, comme les sept autres conservatoires implantés sur son ressort, par la communauté d'agglomération.

porter un regard nouveau sur le patrimoine. La réflexion menée autour de l'objet s'opère donc à partir de la dualité enquête/objet : des textes restituent la mémoire orale et c'est de cette manière que le musée est passé du traitement de l'objet au recueil de l'information nécessaire à la compréhension de cet objet. D'un autre côté, l'objet est pensé en lien avec la mémoire puisque la mémoire se conjugue aussi au présent.

Il est évident, pour le personnel scientifique de l'écomusée, que l'habitant constitue une personne-ressource. La construction de l'objet se fait dans l'interaction de cet habitant avec l'objet jusque-là anonyme et impersonnel, et dans le but de le rendre disponible aux autres. Ce statut s'établit d'abord dans la quête de l'objet par le sujet. Les objets apportés par les habitants du Val de Bièvre ne sont pas uniquement des objets domestiques, comme on aurait pu le croire en pensant à l'objet « contemporain » ou « du quotidien » : ils sont à la fois anodins, intimes et anonymes, touchent à différents thèmes, mais peuvent accéder au statut d'objet muséal dès lors qu'ils représentent quelque chose à transmettre. L'hétérogénéité manifeste des objets évoqués conduit d'emblée à s'interroger quant aux contradictions susceptibles de se faire jour entre eux.

Certes, les points de rupture constatés se situent entre passé et contemporain, entre objet de mémoire et objet à usage contemporain. En revanche, l'efficacité symbolique inscrite dans cette même rupture laisse supposer que l'objet de musée de société n'est pas un objet prédéfini : il est un objet en devenir qui implique une relation objet-sujet.

La triade objet-sujet-musée est consubstantielle à l'écomusée. Chaque acteur, quel qu'il soit – même extérieur à l'établissement –, dès lors qu'il habite son territoire, détient à son niveau un savoir et une connaissance de l'objet et mobilise ses propres mots et sensibilités pour les engager dans une histoire toujours singulière. C'est donc de la confrontation des points de vue que résulte l'attribution d'un statut à l'objet recueilli.

De ce fait, l'objet se trouve à la croisée de plusieurs mondes : il est déplacé d'un espace privé à un espace public, d'un regard individuel et subjectif à un autre regard, professionnel celui-ci, qui, tout en s'appropriant son histoire et sa biographie d'origine, se doit de le questionner pour l'intégrer aux collections, comme le montrent les critères de sélection usités pendant chaque campagne de collecte.

De façon schématique, l'objet, dans l'écomusée, est tributaire d'abord de la position de chacun des deux acteurs, et donc, son statut dépend de quatre paramètres : sa propre histoire, l'engagement personnel de l'habitant par rapport à lui, sa capacité à devenir un bien commun et, enfin, sa place dans une collection déterminée qui permet son exposition dans un cadre scientifique.

À l'écomusée du Val de Bièvre, l'objet est utilisé pour montrer le rôle de l'écomusée dans ce processus de démocratisation de la culture. Dans ce contexte de redéfinition des missions de l'écomusée, il est question de nouer des liens solides et stables avec la population locale, de même que les entretiens systématiques servent à établir des liens de confiance dans le même temps qu'ils permettent le recueil du témoignage en tant qu'objet immatériel¹⁶¹.

D'une manière générale, l'objet s'inscrit dans une thématique dont il représente la trace matérielle. Cette thématique permet de l'appréhender dans sa totalité puis dans ses détails. La question du statut de l'objet au sein de l'écomusée du Val de Bièvre se trouve donc à la croisée de problématiques à la fois sociales et territoriales. Elle implique aussi une prise de position de la part de l'écomusée dans son discours au croisement de plusieurs disciplines comme la sociologie, l'anthropologie, les politiques territoriales, l'histoire, voire les arts plastiques pour les productions, déjà évoquées, de l'« Atelier de l'imaginaire ».

Certes, on comprendra que l'attention particulière portée à l'objet trivial soit peu propice à la définition d'un statut de l'objet muséal. Néanmoins, la démarche même d'aller à la rencontre de cet objet banal favorise un apprentissage informel, puisque l'écomusée acquiert tout un ensemble de connaissances factuelles ou événementielles autour d'objets du territoire. En ce sens, l'objet possède un potentiel informatif considérable et une certaine authenticité émouvante. Il devient objet de musée parce qu'il incarne un héritage culturel.

¹⁶¹ L'exposition *Parle ma banlieue - Le Val de Bièvre vu par ses habitants* (23 mai 2007- 6 janvier 2008) illustre l'importance du témoignage pour l'écomusée du Val de Bièvre. Cette expérience forte et originale reposait principalement sur des propos enregistrés et sur les idées de quelques cent soixante habitants de banlieue. Ces derniers étaient invités à exprimer leurs opinions sur leur lieu de vie, sur les inconvénients qu'ils y trouvaient (pollution, bruit, délinquance des jeunes...) et sur leurs domaines d'investissement (commerce, habitat...).

Le témoignage constitue une sorte de mobilisation raisonnée de points de vue collectifs autour d'un seul territoire. Cette conjoncture pousse à s'interroger sur la place de l'oralité au musée et sur le statut qu'elle doit y endosser, étant donné les contraintes techniques que présente sa conservation.

CHAPITRE VI

L'APPROCHE « COMPRÉHENSIVE » AU MUSÉE DE LA VILLE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

1. La particularité d'un musée de la ville nouvelle

Le musée de Saint-Quentin-en-Yvelines a vu le jour en 1977, dans le mouvement de construction de la ville nouvelle¹⁶² dont il porte le nom. Appelé d'abord « écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines » et doté à l'origine d'un statut associatif, il avait pour vocation de sauvegarder l'histoire locale, agricole et « cheminote » du territoire. Pour autant, il ne disposait pas de bâtiments et se bornait à organiser des expositions « hors les murs » : c'est seulement en 1995 qu'il se vit attribuer un premier local, au sein du centre commercial Espace Saint-Quentin. À sa réouverture en décembre 2000, après déménagement vers un nouvel espace situé en face de la médiathèque du Canal, il a pris le nom de « musée de la ville ».

Ce changement d'appellation de l'« écomusée » en « musée de la ville » résulte d'une volonté de conférer à l'institution plus de visibilité et de crédibilité auprès de la population locale, pour qui la notion d'« écomusée » tend toujours à refléter, malheureusement, une image rurale du territoire. Dans son nouveau projet scientifique et culturel, le musée fait de la ville nouvelle et des modes de vie urbains et contemporains son principal objet d'étude, adoptant ce faisant une approche sociale étroitement liée à la ville. Doté aujourd'hui d'un statut intercommunal, le musée est rattaché administrativement à la communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines¹⁶³. En juin 2006, la ville a obtenu le label « Ville et Pays d'art et d'histoire », à l'initiative du musée qui avait réalisé et déposé le dossier de candidature. Saint-Quentin-en-Yvelines est la première ville nouvelle, de même que la première ville construite pour l'essentiel dans la seconde moitié du XX^e siècle, à avoir reçu ce label. Cette reconnaissance symbolique du patrimoine du XX^e siècle a renforcé la position du

¹⁶² La ville de Saint-Quentin-en-Yvelines est née des efforts conjugués de deux organismes créés ad hoc : l'Établissement public d'aménagement (EPA) et le Syndicat communautaire d'aménagement de l'agglomération nouvelle (SCAAN). En 1970, l'État a chargé l'EPA de la construction de la ville nouvelle : en 2000, sa mission achevée, il a fermé.

Les villes nouvelles sont nées en France dans les années 1965-1970, dans le cadre de la politique nationale d'aménagement du territoire. Elles représentent une forme d'urbanisation récurrente qui exprime d'incontestables recherches vers des modes de mieux-vivre. Créées en réaction à la prolifération des « grands ensembles » de logements sociaux, installés dans des banlieues sans aucun tissu urbain, les villes nouvelles étaient envisagées comme des pôles urbains nouveaux, capables de structurer le développement économique et industriel des grandes agglomérations, comme Marseille, Lille, Lyon, Rouen et particulièrement Paris et la région d'Île-de-France. Cette dernière ne compte pas moins de cinq villes nouvelles : Cergy-Pontoise, Evry, Marne-la-Vallée, Melun-Sénart et Saint-Quentin-en-Yvelines.

Ces villes nouvelles sont à l'origine d'une transformation importante de leurs territoires comme des rapports sociaux entre populations locales et nouveaux arrivants. Elles ont aussi joué la carte de l'intercommunalité, qui a permis de répartir les compétences entre départements et agglomérations.

¹⁶³ La communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines regroupe sept communes en plus de la ville de Saint-Quentin elle-même : Élancourt, Guyancourt, Magny-les-Hameaux, Montigny-le-Bretonneux, Trappes-en-Yvelines, La Verrière et Voisins-le-Bretonneux.

musée dans la représentation des mutations du territoire de la ville nouvelle. Aujourd'hui, il développe ses recherches en ethnologie urbaine, avec pour objectif l'appréhension de la cité dans toutes ses dimensions. Il a pour mission d'aider à comprendre l'histoire et la mémoire de la ville nouvelle, à partir de l'histoire urbaine et architecturale et à travers les modes de vie contemporains.

1.1. L'espace muséographique

Le musée s'étend sur une surface de 700 m², dont 300 environ sont dédiés aux expositions. L'espace muséographique se décline sur deux niveaux :

Au rez-de-chaussée, l'espace permanent fonctionne en « système de rotation lente » et s'intitule « La machine à remonter le temps ». Il retrace l'histoire du territoire de Saint-Quentin-en-Yvelines, du XVII^e siècle à nos jours. Il s'agit du « Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine de ville d'art et d'histoire » (CIAP)¹⁶⁴, qui permet au visiteur de suivre l'évolution du projet ambitieux des villes nouvelles, lancé à partir de la fin des années 1960. Cartes, photographies, vidéos et écrans tactiles retracent la construction de la ville. À travers cet espace, le musée collaborait au programme interministériel d'histoire et d'évaluation des villes nouvelles françaises (HEVN)¹⁶⁵.

L'espace dédié aux expositions temporaires occupe une partie de ce même niveau et se prolonge à l'étage. Il accueille une exposition temporaire par an : c'est un espace à « système de rotation rapide ». Il explore des thèmes étroitement liés à la ville et plus généralement aux rapports des individus et des groupes sociaux à leur lieu de vie. Le musée dispose également d'un atelier réservé aux animations, d'un auditorium et d'un centre de documentation.

¹⁶⁴ Le CIAP fait partie du programme du musée depuis que l'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines a reçu en 2006 le label « Ville et Pays d'art et d'histoire ».

¹⁶⁵ Il s'agit d'un programme d'études et de recherches, à caractère interministériel et partenarial, initié par le Premier ministre Lionel Jospin. En 1999, celui-ci avait demandé à Jean-Eudes Roullier, inspecteur général des finances honoraire, d'émettre des propositions pour la mise en œuvre, sous sa direction, d'un programme visant à une meilleure compréhension de l'histoire des villes nouvelles, à conduire sur une durée de quatre ans. Le contenu de ce programme a été approuvé en 2001 ; ses travaux se sont achevés en 2005.

1.2. Le lien des collections avec les nouvelles urbanités

1.2.1. Un fonds documentaire singulier

Le musée s'est d'abord constitué autour de collections centrées sur le passé rural, avant de s'orienter, ensuite, vers les villes nouvelles, d'où l'acquisition de collections sur l'architecture et l'urbanisme. Il conserve d'intéressants fonds d'archives concernant les villes nouvelles. Surtout, il a progressivement alimenté une importante collection relative au design et aux objets de la vie quotidienne des années 1970 à nos jours ; c'est cette collection qui fait aujourd'hui sa particularité.

Les collections du musée sont axées sur le contemporain et les nouvelles urbanités. Elles sont étudiées suivant une démarche scientifique « compréhensive », à la fois ethnologique, car conduite auprès des habitants, et historique, car centrée sur l'évolution de la ville.

La collecte d'objets s'opère selon trois axes majeurs :

1- Les traces du passé du territoire avant la construction de la ville nouvelle : le musée conserve quelques objets, documents et témoignages oraux relatifs à l'existence, très liée à l'agriculture et au chemin de fer, des sept communes originelles, absorbées par l'agglomération depuis la transformation urbaine.

2- Les documents et objets-témoins de l'histoire de la ville nouvelle et de son développement : sous cette catégorie se range un fonds documentaire riche de près de deux cent cinquante plaquettes de promoteurs immobiliers, qui concernent les programmes d'aménagement urbain du territoire, des années 1970 à nos jours, y compris l'habitat. Ces plaquettes sont révélatrices de l'évolution des politiques de vente des appartements depuis la fin des années 1970, mais aussi des modes liés à l'habitat et des représentations sociales du milieu.

Le musée possède également un fonds d'archives orales autour de la cité et de l'urbanisme, qui sont considérées comme des « entretiens historiques ». Ce fonds se compose de monographies de quartiers et de différents témoignages, entretiens avec des élus, des politiques, des aménageurs, des architectes et des « pionniers », premiers habitants de la ville.

À côté de ces archives, le musée conserve des documents relatifs à la vie culturelle et sociale¹⁶⁶, ainsi que plus de mille huit cents cartes postales anciennes du début du XX^e siècle à nos jours, révélatrices de l'évolution des lieux et des modes de vie, auxquels fait également référence la correspondance au dos des cartes.

En parallèle, différents catalogues et magazines¹⁶⁷ d'habitat constituent un fonds documentaire important pour le musée. Ils proviennent de chaînes de décoration et de mobiliers contemporaines, comme Ikea, Habitat et Roche Bobois. Ces catalogues ne sont pas inventoriés comme partie intégrante des collections du musée : ils sont considérés comme des documents d'archives, dans la mesure où ils serviront à illustrer l'évolution des modes de vie des dernières décennies. Un tel statut de « documents d'archives » est également dévolu à certains livres, conservés essentiellement en raison de leur typographie caractéristique des années 1970.

3 - La dernière typologie du fonds documentaire du musée concerne l'art public, domaine qui intéresse le musée depuis 2006. À ce sujet, le musée rassemble et inventorie des collections qui permettent de comprendre comment sont conçues les œuvres d'art déployées dans le paysage urbain de Saint-Quentin, voire des Yvelines, comme les maquettes, les dessins, les peintures et les croquis d'artistes ayant conçu des œuvres dans l'espace public local. Cette prise en compte de l'art public représente un enjeu non négligeable pour le musée. D'une part, ce champ disciplinaire nouveau marque son émancipation de l'urbanisme et de l'architecture qu'il avait jusque-là l'habitude d'étudier. Mais d'autre part, l'équipe scientifique du musée craint une dérive de son positionnement ethnologique initial vers l'art contemporain (Guiyot-Corteville, 2010 : 188).

¹⁶⁶ Notamment grâce aux archives déposées par l'Association pour la promotion des activités culturelles (APASC), fondatrice de l'action culturelle à Saint-Quentin-en Yvelines.

¹⁶⁷ Comme par exemple le magazine de décoration et de design *Marie Claire*.

1.2.2. La collection « design »¹⁶⁸

Le musée a constitué une importante collection en matière de design, afin de témoigner de l'évolution des modes de vie contemporains et de la démocratisation des usages depuis les années 1970. Cette collection est principalement constituée de pièces de mobilier signées, objets de « prestige » créés par des designers renommés, mais également d'objets de la vie courante, produits en grande série et symboliques en leur temps, sur le plan socioculturel, de la ville nouvelle.

La collection « design » est née de la collecte du mobilier dont s'étaient dotés les premiers équipements publics de la ville nouvelle, qui affichaient à l'origine un modernisme militant. Elle s'est ensuite enrichie grâce à des opérations de collecte auprès des habitants de la ville et à des achats auprès de brocanteurs et de professionnels du design des années 1970. La collection comprend aujourd'hui quelque cinq milles pièces, des plus rares aux plus diffusées. Certaines sont même devenues les emblèmes de la démocratisation contemporaine du design, comme le mobilier gonflable, le mobilier polyvalent, les accessoires de bureau, le matériel électroménager et le matériel destiné au bien-être de l'enfant.

Le design représente l'atout majeur du musée de Saint-Quentin-en-Yvelines. L'objet qui en relève est un artefact culturel qui raconte les débuts de la ville nouvelle avec ses utopies, ses représentations et ses expérimentations, un incubateur social pour toutes les expériences héritées de Mai 1968. Mais, en même temps, il s'inscrit dans une certaine continuité, car même si les années 1970 restent un pôle d'intérêt important pour le musée de la ville, celui-ci continue à collecter des objets réalisés dans les années 1980 et 1990. En ce qui les concerne, les critères de sélection relèvent de la télématique et des nouvelles technologies qui ont marqué les modes de vie de ces dernières années, comme les minitels, les téléphones portables et les ordinateurs. Ainsi, le design constitue pour le musée un référent de collection en évolution, alimenté par des thèmes précis. L'objet est à la fois la clef de l'histoire du musée et du territoire et le support d'une médiation et d'une transmission, des années 1970 à nos jours. Dans cette perspective, le design croise les articulations contemporaines, en ce sens que la mode actuelle s'inspire continuellement des

¹⁶⁸ Le design est une discipline visant à la création d'objets et d'œuvres graphiques, à la fois fonctionnels, esthétiques et conformes aux impératifs d'une production industrielle. Selon le *Petit Robert*, le design est une « esthétique industrielle appliquée à la recherche des formes nouvelles et adaptée à leurs fonctions ».

vogues du passé. Le design anticipe donc toujours de nouveaux usages et contribue aux évolutions sociales. Cette approche permet de collecter le contemporain qui sera l'héritage de demain. L'objet devient dans ce sens un élément de comparaison pour un système de séries : un même objet peut être décliné par différents éditeurs, sous différentes marques. Il permet une réflexion sur sa conception et par conséquent sur un style et sur une discipline de synthèse. Ces représentations peuvent être tangibles ou virtuelles et s'inscrivent naturellement dans un contexte social, économique et culturel donné.

1.3. Les modes d'acquisition des collections

Deux modes d'acquisition s'opèrent au musée :

1.3.1. L'appel à collecte : est généralement lancé dans la presse locale. Des entretiens sont systématiquement effectués auprès de la population au sujet des objets proposés au musée¹⁶⁹, démarche qui rappelle celle de l'écomusée du Val de Bièvre. L'essentiel des collections provient de dons de la population. Les acquisitions donnent lieu à des recherches qui permettent de retracer l'histoire d'une famille, d'un savoir-faire, d'un objet ou d'un mode de vie. Ils deviennent ainsi des témoins de la vie sociale locale.

1.3.2. L'achat : est effectué soit auprès de particuliers, soit directement chez des brocanteurs¹⁷⁰, voire en grande surface. Le champ des acquisitions va des années 1970, voire 1960, jusqu'à nos jours ; les pièces antérieures ne sont acquises que si elles présentent un intérêt exceptionnel. Tous les objets achetés, cependant, ne rentrent pas dans les collections : certains sont achetés parfois uniquement à des fins d'exposition temporaire.

Les objets sont acquis soit parce qu'ils s'inscrivent dans la continuité des collections existantes, soit en raison de leur intérêt scientifique et illustratif. Des séries d'objets révélateurs de modes de vie peuvent être constituées afin de retracer leur évolution en termes de matériaux, de couleurs, de formes ou de fonctions.

¹⁶⁹ Dans ce cas, soit l'habitant envoie au musée une photo de l'objet qu'il souhaite lui prêter ou lui donner, soit il se déplace directement au musée pour le déposer. Parfois aussi, c'est un agent du musée qui va chercher l'objet en question chez l'habitant.

¹⁷⁰ À ses débuts, le musée achetait ses objets dans des vide-greniers.

Il arrive que des acquisitions aient lieu dans le cas d'une réédition d'objets typiques des années 1970, notamment en raison de l'engouement actuel pour certaines pièces de design. À titre d'exemple, le musée a acquis une reproduction de mobilier design en version miniature pour enfants, dans un matériau plus adapté au jeune public (voir annexe 16, p. 310-311).

2. Présentation du corpus de recherche

2.1. L'exposition permanente

2.1.1. Un dispositif dédié à l'histoire de la ville nouvelle

Inspiré des centres d'interprétation¹⁷¹ québécois, cet espace d'exposition permanente sert d'outil de compréhension de l'histoire et de la construction des sept communes du territoire. Plus précisément, il retrace les grandes étapes du développement de l'urbanisme et de l'architecture dans la ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines, du début du xx^e siècle jusqu'à sa labellisation en « Ville et Pays d'art et d'histoire ». L'approche globale du centre d'interprétation est à la fois ludique et didactique. À côté des bornes interactives, l'exposition est faite de supports écrits et visuels qui lui donnent un aspect évolutif : photographies, vues aériennes contemporaines, plans, cartes postales anciennes, etc. Cette démarche est « compréhensive », dans le sens où elle pose des questions et aide à y répondre.

2.1.2. Une approche métaphorique de l'objet

Quatre objets insolites racontent, à la première personne, de façon ludique, les quatre étapes de la construction de la ville et l'évolution de la vie quotidienne (voir annexe 17, p.313-314). Ce sont des référents majeurs qui aident à la réflexion et sont symboliques des quatre thèmes évoqués.

¹⁷¹ Notion d'origine nord-américaine, théorisée par Freeman Tilden dans les années 1950 à propos de l'exemple des parcs nationaux. « L'interprétation » consiste à valoriser le patrimoine en transmettant au visiteur, par le moyen d'animations et d'échanges, les valeurs du patrimoine naturel et culturel, afin qu'il se sente concerné. Selon les propos de Tilden : « Le propre de l'interprétation est de stimuler chez le visiteur un désir d'élargir l'horizon de ses intérêts et de ses connaissances et de l'aider à comprendre les grandes vérités qui gisent derrière tout constat des faits... ». Plus particulièrement, la notion d'interprétation accorde à l'objet une valeur différente de celle qu'il aurait « dans un musée "traditionnel" où il est conservé et exposé pour sa valeur intrinsèque et sa dimension esthétique » (Scipion : 1999).

1- « La lente évolution d'un territoire agricole » (1682-1914) : la proximité de Versailles a joué un rôle important dans l'évolution du territoire de Saint-Quentin-en-Yvelines, de l'installation de Louis XIV à Versailles jusqu'en 1914.

Objet d'illustration : *le médaillier Pluchet*, un objet agricole évoquant le passé rural du territoire.

Texte explicatif :

« Je suis un médaillier ; vous me direz “c'est quoi un médaillier ?” C'est un tableau où sont incrustées les 99 médailles agricoles gagnées par mon propriétaire, Emile Vincent Pluchet. J'ai été fabriqué sous Napoléon III même si ma famille a réuni ses premières terres pendant la Révolution française, lors de la vente des biens nationaux ».

2- « Les débuts du développement industriel et urbain » (1914-1960) : le XX^e siècle a vu des mutations importantes, notamment du fait de l'arrivée du chemin de fer.

Objet d'illustration : *le casque de « Du Guesclin »*, un ancien téléphone de voie, outil de cheminots.

Teste explicatif :

« Non, malgré les apparences, je ne suis pas le casque de Du Guesclin, sorti tout droit du Moyen Âge...Je n'ai qu'une cinquantaine d'années et je suis venu en train de la gare de Trappes. Quand on m'ouvre, on découvre que je renferme un téléphone d'alarme local qui servait aux cheminots pour communiquer entre eux ».

3- « La ville nouvelle en projet » (1965-1975) : en 1965 a démarré, à l'instigation du général de Gaulle, la réflexion politique sur l'aménagement du territoire, destinée à restructurer administrativement la région parisienne et à créer de nouveaux centres urbains harmonieux qui répondent aux besoins des habitants (logements, espaces verts, emplois et services). Saint-Quentin-en-Yvelines, partie prenante de cette opération, s'est dotée en 1970 de son Établissement public d'aménagement (EPA), chargé par l'État de la construction de la ville.

Objet d'illustration : *la botte en caoutchouc*, un accessoire de chantier.

Texte explicatif :

« Ma sœur jumelle et moi, on forme une paire de bottes en caoutchouc. Non, on ne sert pas uniquement à aller ramasser des moules à marée basse ; on est aussi l'objet indispensable de tout bon pionnier qui, vers 1970, a décidé d'habiter à Saint-Quentin-en-Yvelines au milieu des chantiers ».

4- « Une ville sortie des champs et des chantiers » (de 1975 à nos jours) : pendant trente ans, les chantiers se succèdent, des quartiers sortent de terre sans interruption. Le territoire urbain de Saint-Quentin-en-Yvelines est dessiné et englobe sept communes qui, pour la plupart, sont encore, à l'époque, des villages : Élancourt, Guyancourt, La Verrière, Saint-Quentin-en-Yvelines, Magny-les-Hameaux, Montigny-le-Bretonneux, Trappes, Voisins-le-Bretonneux.

Objet d'illustration : *L'hélicoptère*, objet anecdotique.

Texte explicatif :

« Comme vous le voyez, je suis un hélicoptère, mais pas un hélicoptère comme les autres... On raconte que par un beau jour de 1962, j'ai survolé l'Île-de-France en compagnie du général de Gaulle (alors président de la République) et de Paul Delouvrier (chargé de l'aménagement de la Région parisienne). Vu d'en haut, ça fait désordre... On dirait qu'une petite main a semé au hasard immeubles et maisons. Devant un tel spectacle, le général de Gaulle s'est tourné vers son compagnon et s'est écrié : "Mettez-moi un peu d'ordre dans tout ce b... bazar !". En fait, le véritable père des villes nouvelles c'est moi ! ».

La dimension symbolique prend une importance considérable dans le choix des quatre objets contemporains de l'exposition permanente. C'est leur valeur symbolique qui leur confère le rôle de témoins historiques. Proposés comme supports métaphoriques, ils ont été choisis dans la perspective d'une appréhension ethnologique du présent de la ville. L'objet ethnographique ne revêt donc pas, en l'espèce, une qualité intrinsèque de reliquat du passé.

Pour sortir du cliché qui voudrait que les villes nouvelles n'aient pas de mémoire à conserver, on a utilisé des objets insolites dépourvus de valeur matérielle, mais symboliques de l'histoire de la création de la ville. Ainsi, la botte en caoutchouc évoque la boue des chantiers que piétinaient les premiers habitants de la ville nouvelle ; quant à l'hélicoptère miniature, il fait

référence au fameux survol de la région parisienne effectué par le général de Gaulle, lequel, découvrant d'en haut l'urbanisation chaotique de la banlieue, a encouragé la naissance des villes nouvelles. Chacun des quatre objets est décrypté par un texte narratif rédigé à la première personne, figure de style susceptible de mieux accrocher l'attention du public.

Les expositions temporaires

Le corpus des expositions temporaires étudiées se compose de quatre expositions :

- *L'appartement témoin de son temps* (présentée d'octobre 2006 à septembre 2008).
- *Photos de famille : toute une histoire !* (Présentée du 7 novembre 2007 au 21 septembre 2008).
- *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle* (présentée du 15 octobre 2008 au 5 juillet 2009).
- *L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !* (Présentée du 19 septembre 2009 au 3 octobre 2010).

2.2. L'exposition *L'appartement témoin de son temps*.

2.2.1. La mise en valeur du mobilier des années 1970.

Cette exposition avait pour cadre scénographique la reconstitution partielle d'un appartement témoin de 1975 signé par les architectes Philippe et Martine Deslandes¹⁷², du quartier des Sept-Mares¹⁷³ à Élancourt, premier quartier central de Saint-Quentin. Il s'agissait d'un appartement de trois pièces d'environ 74 m², meublé de mobilier des années 1970 (voir annexe 18, p.315). L'exposition portait sur l'architecture et les politiques de logement de cette époque, en restituant des vues et des décors d'intérieurs, figures emblématiques de l'habitat de ce temps-là. Par ailleurs, elle mettait aussi en valeur les objets de design comme fait de société, puisqu'ils symbolisaient en leur temps la modernisation et la démocratisation de l'ameublement.

¹⁷² Les architectes Philippe et Martine Deslandes ont marqué l'architecture française par leur esprit d'innovation en matière de logement. Leur travail dans la ville nouvelle commença en 1969 dans les communes d'Élancourt et Maurepas. Chargés de concevoir l'urbanisme des Sept-Mares, premier quartier fédérateur de la ville nouvelle, ils ont puisé leur inspiration dans le modèle des villes nouvelles anglaises.

¹⁷³ La résidence des Sept-Mares est composée de six immeubles conçus par Martine et Philippe Deslandes en 1975, rue de la Grenouillère à Élancourt, au cœur du quartier des Sept-Mares.

2.2.2. La place de l'objet « design » au musée de société

L'appartement témoin de son temps était un lieu de représentation sociale, impliquant une personnalisation de l'aménagement, une modernisation des mœurs et une évolution des techniques et des pratiques. Les meubles et les objets des années 1960-1970 bouscullaient les formes rigides de l'ameublement traditionnel. On cherchait à utiliser des matières plus légères et plus manipulables comme le plastique et on intégrait davantage de formes et de couleurs dans les intérieurs (nouveaux sièges au ras du sol, mousses synthétiques, tables basses, lits moulés, moquette...). Des objets incontournables sont emblématiques de cette époque comme la table Knoll¹⁷⁴, le tabouret Tam-Tam¹⁷⁵, le matériel HIFI ou encore le tapis poilu. Autant de repères qui caractérisaient l'évolution de la production industrielle et portaient l'image prometteuse de la ville nouvelle.

À partir de l'objet « design », l'exposition mettait en valeur la collection du musée elle-même. Elle projetait des éclairages croisés sur le design en tant qu'approche esthétique du quotidien et les articulait avec le logement et le territoire. L'exposition constituait une « mise en abyme » et une progression de la mise à distance¹⁷⁶ muséographique des collections de design du musée.

Cette démarche associait la question du logement aux enjeux de la ville nouvelle. En déambulant dans les pièces de l'appartement, le visiteur pouvait découvrir des pièces de mobilier qui témoignaient de l'esprit de lieux de l'époque (décor, design, ustensiles...), mais qui étaient avant tout des objets courants à travers lesquels il retrouvait des repères familiers. En ce sens, l'exposition tentait de croiser les trajectoires des Saint-Quentinois et de la collection du musée.

¹⁷⁴ Conçue en 1956 par l'architecte et designer américain, d'origine finlandaise, Eero Saarinen ; créée par Florence Knoll, l'une des plus grands chefs d'entreprise du design américain de l'époque, qui a ainsi largement contribué à son succès.

¹⁷⁵ Siège léger et pratique ergonomique, économique et confortable, conçu par l'architecte et designer français, Henri Massonnet, en 1968, à l'origine pour les pêcheurs à la ligne. Fabriqué dans sa société Stamp, spécialisée dans les sceaux et les glaciaires en plastiques pour pêcheurs, ce tabouret connut un grand succès populaire et valut à son designer les honneurs du Guinness Book, dans la catégorie des inventeurs. Aujourd'hui objet culte, il a intégré les collections permanentes du Museum of Modern Art (MOMA) de New-York et du musée des Arts décoratifs de Paris.

¹⁷⁶ Cette mise à distance muséographique marque une évolution scénographique par rapport à l'exposition *Pleins feux sur vos cuisines*, présentée au musée de décembre 2002 à août 2003. Celle-ci traitait de la place de la cuisine dans l'habitat et de son évolution dans le temps en termes de couleurs et de matière des équipements, sur quatre périodes chronologiques : les années 1930, les années 1950, les années 1970 et les années 1990.

Suivant ce schéma, une colonne d'objets, qui contenait une batterie de vaisselle et des services de table complets, confrontait le visiteur à des détails de l'aménagement intérieur qui n'étaient pas sans rapport avec ce qui se trouvait à son propre domicile et qui, dès lors, interrogeaient les évolutions des modes de vie urbains. L'objet est donc un objet de territoire, au passé personnalisé (l'appartement comme cellule de vie privée), avant de devenir un objet symbolique de toute une génération, dont la temporalité est bien déterminée.

2.3. L'exposition *Photos de famille : toute une histoire !*

2.3.1. Une exposition à trois dispositifs

On pourrait dire de cette exposition, consacrée aux albums de famille des Saint-Quentinois, qu'elle portait sur le métissage, dans la mesure où elle explorait la mémoire collective d'une ville en construction à partir de photos personnelles, prises dans un contexte familial. Multiple, l'album photo renvoie à la richesse des origines et à la diversité des parcours de ceux qui font la ville depuis plusieurs générations. Les photos de famille ont permis au musée de faire de l'histoire banale des habitants, une fois encore, un maillon de l'histoire collective, et de brouiller les frontières entre sphère publique et sphère privée. La démarche inhérente à l'exposition en dit long sur ce processus de muséalisation.

L'investigation qui lui a servi de point de départ reposait sur trois dispositifs :

1- **Un dispositif pédagogique** : des appareils photographiques jetables ont été distribués à cent cinquante élèves de sept classes appartenant aux sept communes du territoire. Ils devaient se prendre en photo chez eux ou à l'extérieur, seuls ou en compagnie de leurs familles, afin de cristalliser des moments de leurs vies. Cet atelier pédagogique a fourni deux séries de photographies : des portraits de parents (le plus souvent la mère), devant chez eux ou en ville, et une série de portraits des frères et sœurs, généralement pris à domicile.

2- **Un dispositif artistique** : à partir de la collecte des photos prises par les élèves, trois photographes du collectif « Photographes Bar Floréal » ont réalisé, sur commande, une grande fresque associant photos d'amateurs et photos d'artistes.

3- **Un dispositif ethnologique** : un appel à collecte d'albums de famille a été lancé auprès des habitants pour recueillir un nouveau regard sur la ville. Il a donné lieu à une enquête ethnographique, menée auprès d'une vingtaine de familles de Saint-Quentin-en-Yvelines qui avaient accepté d'ouvrir leurs albums et leur mémoire au musée.

2.3.2. L'objet photographique : un support mémoriel

L'exposition a permis à des Saint-Quentinois d'origines variées d'ancrer leur propre histoire dans celle du territoire. L'objet déployé est la photographie, qu'elle provienne d'amateurs ou de professionnels, qu'elle soit récente ou ancienne, réussie ou ratée. Différentes prises de vue racontaient des moments de la vie et des rites de passage (naissances, anniversaires, décès...). (Voir annexe 19, p. 323-326).

Les photos ont été commentées par les familles et dévoilaient des approches différentes de la reconstitution familiale : enfants posant tout seuls dans leur chambre, prises de vue des parents, prises de vue avec les parents, etc. Mais, de manière générale, elles présentaient moins les lieux que les personnes, comme l'explique Julie Guiyot-Corteville : « Le territoire de Saint-Quentin-en-Yvelines est rarement au cœur des images. Faut-il s'en étonner ? On photographie les personnes, les tranches de vie, les temps forts. On évacue autant que possible un quotidien qui parasite la construction du mythe familial. Les lieux, souvent abstraits, s'aperçoivent parfois en filigrane, quand les visages ont cessé d'être importants. (...) L'exposition en dit long parfois plus sur l'évolution de la famille que sur la pratique photographique elle-même et notre rapport aux photos ». Cette expérience a permis au musée de s'interroger « sur la nécessité de considérer, en plus des objets matériels, l'enquête menée dans sa globalité comme élément de collection »¹⁷⁷.

Un album de famille peut constituer le noyau de plusieurs moments d'intériorité et foisonner de détails et de situations différentes de la vie quotidienne. La photo d'album de famille est un objet de souvenir que l'on garde précieusement. Ainsi, l'exposition n'explorait pas la photographie comme objet mais comme symbole d'identification, exprimant les motivations profondes des personnes : désir de témoigner son attachement à un territoire d'adoption, besoin de partager sa mémoire familiale... Il s'agit d'une photographie

¹⁷⁷ Extrait de la préface du catalogue de l'exposition *Photos de famille : toute une histoire !* p. 3.

personnelle en évolution. C'est un objet de représentation sociale qui organise une sélection subjective de sa propre histoire et de ce que l'on veut en transmettre.

La photographie joue ici un rôle de dépositaire de la mémoire d'une famille. Simultanément, elle inscrit la démocratisation de l'image de soi, à partir de l'affichage de prises de vue privées dans un espace public. Dans le même ordre d'idées, certaines des photos d'amateurs exposées ont intégré les collections du musée et sont dotées désormais de numéros d'inventaire.

2.4. L'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle*

2.4.1. La muséographie de l'objet contemporain

L'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle* portait un regard décalé et futuriste sur la société actuelle, à travers une projection dans l'avenir, en partant du scénario qu'un archéologue découvrirait, en l'an 2820, des objets standardisés et banals de notre époque. Que révèlent ces objets et quels sont les plus significatifs de notre époque ? Le thème de l'exposition offre en lui-même une réflexion sur le statut de l'objet contemporain dans un musée de société et sur sa place dans une démarche patrimoniale de transmission, puisqu'il appartient à un patrimoine fragile, standardisé et à durée potentiellement limitée.

Sur un plan muséographique, l'exposition était conçue suivant deux niveaux de lecture :

2.4.1.1. Le « chantier de fouille » : la phase de la « trouvaille »

Conçue comme une exploration archéologique du quotidien actuel, l'exposition se présentait à ses débuts comme le chantier de fouille d'un appartement de la seconde moitié du XX^e siècle, introduit par un panneau explicatif imitant la forme de la « pierre de Rosette ». Le chantier était mis en scène par une grille, indiquant la disposition des objets enfouis. Un relevé topographique, concrétisé par un carroyage en fil rouge, interrogeait les conditions de prélèvement des objets et le recueil documentaire des données. Au moyen de ce carroyage et du matériel représenté, le chantier induisait un parallèle entre le labeur de l'archéologue

(pinceau, caissons, seaux) et celui de l'ethnologue (dictaphone symbolisant l'écoute et l'enregistrement des témoignages), ce dernier faisant référence au travail empirique du musée de société. Ce choix incitait à la comparaison des approches entre « l'archéologie de sauvetage » de la fouille stratigraphique, centrée sur les traces matérielles des sociétés disparues, et « l'ethnologie d'urgence », plutôt fondée sur l'interprétation des objets, en les restituant dans leur contexte culturel d'utilisation.

La localisation de l'objet dans le sol invitait le visiteur à une mise à distance avec l'objet de la société contemporaine, impliquant une rupture temporelle artificielle (voir annexe 21, p.332). Les objets de la fouille étaient présentés sous une masse uniforme et monochrome de granulés gris, assez significative de leur statut commun de déchets, puisqu'ils sont « condamnés à être détruits, puis oubliés »¹⁷⁸. Par contraste, les objets réels émergeant de cette masse étaient soulignés par la couleur et la lumière : ils échappaient à l'oubli grâce à leur découverte archéologique. Apparaissaient ainsi au grand jour un service de vaisselle, un bac à glaçons, un siège Knoll, une soupière, un moule à gâteau, une cafetière... Ce mélange d'objets de toutes natures évoquait les différentes trajectoires que prennent les objets dans la vie de chacun. Ces « découvertes » étaient accompagnées de récits biographiques, recueillis auprès des habitants au cours d'une enquête ethnographique (voir annexe 20, p.328-330). Un diaporama de photos prises chez les habitants montrait, en situation, une partie des objets domestiques prêtés, donnés ou vendus pour l'exposition, et révélait la prise en compte du sujet, sans lequel l'objet reste muet. Chaque témoignage renvoyait ainsi au contexte de prélèvement de l'objet. Les cartels qui accompagnaient les « trouvailles » du chantier de fouille accentuaient cette place importante accordée au sujet. Pour introduire une distance avec la société contemporaine, ils ne comportaient ni description, ni numéro d'inventaire. L'objet de cette partie de l'exposition était purement biographique : seul le récit des habitants le définissait.

¹⁷⁸ Extrait du catalogue de l'exposition *Vous avez de beaux restes! Objets et modes de vie du XX^e siècle*, p. 12.

Contrastant avec les objets localisés dans le sol, quatre objets étaient présentés dans de petites vitrines sur socle. Ils faisaient écho à la notion de « trésor » et au sens qu'elle peut acquérir à travers le temps. Il s'agissait d'un coquemar (église de Guyancourt, XIII^e siècle), d'une aiguière (Algérie, fin du XIX^e siècle), d'une bouteille¹⁷⁹ de lait en verre (ferme de Guyancourt, début du XX^e siècle) et d'une bouteille d'eau minérale (hypermarché de Montigny, 2008). (Voir annexes 21, p.333).

À travers l'espace du chantier de fouille, le visiteur pouvait se mettre dans la peau d'un archéologue pour explorer les vestiges issus de sa propre société, avant de pouvoir les analyser et les interpréter dans le laboratoire scientifique.

2.4.1.2. Le « laboratoire » : la phase de l'interprétation

Un laboratoire scientifique des modes de vie du XX^e siècle proposait, dans la seconde partie de l'exposition, d'analyser des objets issus de la fouille archéologique, toujours dans le futur. Il visait à « l'adoption du regard distancié de celui qui découvre les témoignages d'une société qu'il n'avait jamais connue »¹⁸⁰. Pour ce faire, le laboratoire présentait de façon humoristique, et au second degré, six âges¹⁸¹ représentatifs des modes de vie et de consommation contemporains. Ceux-ci étaient accompagnés de témoignages et déclinés chacun en quatre thèmes : le mobilier, les techniques corporelles, l'alimentation, enfin les croyances et rituels (voir annexes 23 et 24, p. 336-351).

Il s'agissait des âges suivants :

- **L'*Homo domus*** (« l'âge du *home sweet home* ») : symbolisait l'importance du « bonheur domestique » et du savoir-vivre, grâce aux équipements nécessaires au confort de vie (ornementation, décoration...).

- **L'*Homo consummatus*** (« l'âge de l'éphémère ») : renvoyait à l'obsolescence des objets de la « pétro-civilisation », réalisés dans des matières périssables, soumis aux lois du

¹⁷⁹ La bouteille de lait fait partie des collections du musée, contrairement à la bouteille d'eau minérale en plastique qui a uniquement servi d'illustration, le temps de l'exposition. L'annexe 22 présente la fiche d'inventaire de cet objet, p.335.

¹⁸⁰ Extrait du catalogue de l'exposition *Vous avez de beaux restes! Objets et modes de vie du XX^e siècle*, p. 15.

¹⁸¹ Les six âges couvrent approximativement la même période, c'est-à-dire la seconde moitié du XX^e siècle « après Jésus-Christ ». Selon le catalogue de l'exposition, cette classification n'a pas d'ambition chronologique, mais revêt plutôt une signification culturelle plus large, celle de la « pétro-civilisation » de « l'*Homo urbanus* ».

marketing et condamnés à ne pas durer dans le temps, ce qui empêchait leur transmission (vêtements, meubles, matériels ménagers, objets d'entretien, gadgets...).

- **L'Homo modernus** (« l'âge du micro-ordinateur ») : était synonyme de modernité technologique, celle-ci ayant introduit de nouveaux rapports au temps et à l'espace (mobilier fonctionnel, électroménager, culte du soin de corps...).

- **L'Homo communicans** (« l'âge du virtuel ») : traitait de l'impact de la technologie et de la mondialisation de l'économie marchande sur les modes de vie (minitel, télévision, ordinateur personnel, clavier, jeu électronique, téléphone portable, Internet...).

- **L'Homo mobilis** (« l'âge du nomadisme ») : explorait la place de la mobilité dans les modes de vie (automobile, meubles adaptés au déplacement, cabas à roulette, poussette, baladeur de musique...).

- **L'Homo naturalis** (« l'âge du néo-archaïque ») : était significatif du retour aux valeurs naturelles, en vogue après Mai 1968. Les nouvelles façons de penser et de vivre l'environnement rejettent aujourd'hui les codes de standardisation imposés et recherchent l'objet authentique (produits « biologiques », produits fabriqués maison, produits de bien-être...).

Le laboratoire des modes de vie du XX^e siècle était aussi celui du musée de société. Sa mise en scène était aussi distanciée que celle du chantier. D'ailleurs, les objets étaient disposés dans des bacs blancs, installés sur des paillasses blanches, et d'autres détails scénographiques évoquaient un véritable laboratoire : matériel optique, fiches techniques disposées devant chaque bac, éclairage tamisé au plafond... Quel contraste entre cette ambiance scientifique et la muséographie traditionnelle, ses piédestaux et ses vitrines ! (Voir annexe 25, p. 353-356).

Après l'étude stratigraphique, le travail de laboratoire, ainsi mis en scène et donné à voir aux visiteurs, consistait à classer et à comparer des objets de différentes époques, insérés dans des ensembles symboliques. Cette fois-ci, les objets n'étaient pas considérés comme des « trésors », mais comme des témoignages. C'est le regard porté sur eux qui conditionne leur statut.

L'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle* se terminait par une réflexion sur l'« anticipation d'une amnésie programmée », ouverture sur le devoir qui incombe au musée de conserver des traces de notre société contemporaine et plus généralement d'interroger les notions de transmission, de mémoire et de patrimoine.

2.4.2. Les spécificités de l'objet du XX^e siècle au musée de société

L'objet de l'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle* bouscule l'ordre traditionnel fondé sur l'ancien, l'exceptionnel et le beau : c'est un objet ordinaire qui se voit doté d'un statut de « trace ». Objet biographique, il est systématiquement éclairé par le témoignage de son détenteur. Sans la présence de ce tiers, en effet, il n'a pas de crédibilité au musée : une yaourtière, un siège de Paulin ou un service reçu en cadeau de mariage n'ont de valeur que dans un récit de vie, susceptible de ramener une échelle locale dans une échelle significative mondialisée.

En abordant l'histoire du quotidien, le musée entendait partager avec le public ses propres réflexions sur le patrimoine contemporain. Ce faisant, il mettait en exergue deux outils d'investigation scientifique, indispensables au musée de société : d'abord la collecte, symbolisée par le chantier de fouille, ensuite l'analyse, appuyée sur le laboratoire où sont classés et inventoriés les objets.

La distanciation volontairement induite sur le chantier de fouille et au sein du laboratoire, en relation étroite avec le recueil du témoignage du sujet, ne représente rien d'autre que la distance nécessaire au musée de société pour mener à bien le travail de collecte des objets contemporains et des témoignages recueillis à son sujet sur le territoire.

Outre cette mise à distance, l'exposition explorait implicitement d'autres notions liées à l'objet muséal : l'inaliénabilité, dont jouit un objet à partir du moment où il est extrait du cycle économique pour entrer au musée, la collection, la médiation, ou encore le rôle du musée dans la sélection et la mise en lumière des objets de patrimoine et de transmission.

2.5. L'exposition *L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !*

2.5.1. La sensibilisation au territoire par l'art monumental

L'exposition avait pour objectifs de faire découvrir le processus de création des œuvres monumentales des Yvelines et de sensibiliser les habitants du département aux enjeux de la commande publique. Elle a été réalisée parallèlement à une fresque chronologique de maquettes d'œuvres d'art de la ville qui présentait, dans l'espace d'exposition permanente, les étapes de la construction de la ville.

La première partie de l'exposition expliquait la place de ces œuvres dans l'histoire de l'art et le caractère novateur des villes nouvelles dans ce domaine.

La deuxième partie de l'exposition mettait en exergue les jugements esthétiques, positifs ou contestataires, des citoyens quant aux œuvres inscrites dans la ville. Les paroles des habitants, recueillies au cours d'une enquête, avaient été transcrites en phrases courtes sur six bâches noires qui rappelaient des banderoles de manifestations¹⁸² :

« Ça ne ressemble à rien mais c'est beau en soi ! »

« Je suis totalement hermétique à l'art moderne ! »

« On peut imaginer des trucs fantastiques autour ! »

« C'est moderne, en harmonie avec la ville ! »

« Non seulement c'est cher mais ça ne sert à rien ! »

« L'art public n'est pas un grand loukoum sucré ! »

Derrière ces bâches, six sculptures¹⁸³ d'époques différentes, de matériaux et formes hétéroclites, mais ayant toutes été exposées dans les Yvelines, étaient mises en abyme dans leur processus de création, de la maquette de réalisation qui donnait l'échelle, jusqu'à l'œuvre monumentale en ville, présentée en photo (voir annexes 26 et 27, p.357-361).

¹⁸² Ces banderoles faisaient clairement référence à une prise de position militante en faveur d'un art qui « descende dans la rue », interpelle et dérange.

¹⁸³ Il s'agit des sculptures suivantes : *Physichromie*, de Carlos Cruz-Diez (1981) et *Paul Claudel, écrivain d'Étienne* (1996), à Montigny-le-Bretonneux, *Les Gueilleurs* de Marc Giai-Miniet (2003) à Guyancourt, *Évidence singulière* de Nicolas Sanhes (2001) à La Verrière, *La Grande girouette*, de José Subira-Puig (1987), et enfin *Le Jardin des Gogottes*, de Philolaos Tloupas (1996). (Voir annexe 27, p. 360-361).

La muséographie de l'exposition tenait à marquer deux registres dans la présentation des œuvres : un « registre académique de la statuaire » avec la présentation des maquettes sur des socles, rappelant la destinée à laquelle les œuvres ont échappé pour descendre dans l'espace public, et un registre du « rituel manifestant » évoquant la rue.

Deux bornes interactives composaient un espace ludique, dédié à la manipulation et à l'apprentissage du langage des artistes présentés dans l'exposition.

L'exposition se terminait par une question ouverte invitant à la réflexion sur la conservation et la patrimonialisation des œuvres qui accompagnent la ville depuis sa création : « L'art public, fardeau ou patrimoine ? ».

L'originalité de l'exposition était de montrer les étapes de la création des œuvres afin de combattre les idées reçues sur leur utilité et sur leurs enjeux politiques et socioculturels. Les œuvres étaient présentées des premières esquisses à la réalisation finale, « grandeur nature », dans l'espace public. Ce processus révélait la complexité technique et artistique de l'installation des œuvres monumentales.

2.5.2. L'importance de l'art public au musée

Les œuvres d'art public constituent un patrimoine révélateur de notre époque et du champ d'expérimentation des villes nouvelles. Les préoccupations artistiques se sont inscrites dès l'origine dans les villes nouvelles : l'objectif était de réconcilier la ville avec les temps modernes et de rendre le cadre de vie plus convivial pour les citoyens. À Saint-Quentin-en-Yvelines, l'EPA a impulsé, dès les années 1970, une politique de promotion des arts plastiques dans la ville nouvelle, en collaboration avec le Groupe central des villes nouvelles et avec le ministère de la Culture. Cette politique a largement bénéficié de la législation du « 1% artistique »¹⁸⁴. Le Syndicat d'agglomération nouvelle (SAN)¹⁸⁵ de Saint-Quentin-en-Yvelines, en

¹⁸⁴ La mesure du « 1% » remonte au 18 mai 1951 : elle consiste à consacrer un crédit spécial pour la décoration monumentale des grandes constructions de l'État. Avec André Malraux, ministre chargé des Affaires culturelles de 1958 à 1969, le « 1% » connut de nouveaux développements pour s'adapter à la politique générale de déconcentration. À partir de 1972, cette règle prit une nouvelle ampleur en s'étendant à l'espace public. Un conseiller artistique, dans chaque région, a la mission d'assumer les décisions concernant les projets de décoration urbaine dont le coût n'excède pas un certain plafond.

¹⁸⁵ Le SAN est devenu officiellement communauté d'agglomération le 1^{er} janvier 2004, conformément à la loi Chevènement relative à l'intercommunalité : l'aménagement de la ville nouvelle, dès lors, était considéré comme achevé.

1991, a repris en main ce champ expérimental, qui a connu, avec l'attribution du label « Ville et Pays d'art et d'histoire » en 2006, une reconnaissance symbolique de la part de l'État.

L'histoire de l'art public au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines a commencé au début des années 1990, lorsque la Direction de la culture et du développement universitaire le chargea d'inventorier les commandes publiques du territoire. À cette époque, la direction scientifique de l'écomusée avait émis des réserves sur cette mission, qui lui semblait introduire un risque de « dérive de son positionnement ethnologique » selon les termes de Julie Guiyot-Corteville (2010 : 189). Cette mission d'inventaire fut néanmoins accomplie, puisque l'art public figure parmi les premières collections saisies sur l'inventaire informatisé du musée (*ibidem*). Cependant, l'art public n'avait pas encore trouvé sa légitimité scientifique au sein d'un musée de société, notamment aux yeux du personnel scientifique de l'institution elle-même. Progressivement a germé une réflexion sur le sujet, dans une approche comparable à celle qui avait prévalu pour le design, l'architecture et l'urbanisme. Pour autant, l'écomusée devenu musée de la ville ne s'est pas totalement et définitivement affranchi de la réserve scientifique initiale face à un chantier nouveau, peut-être un peu trop lié à l'histoire de l'art¹⁸⁶, limite classique du champ d'investigation d'un musée de société.

L'exposition sur l'art public s'inscrit pleinement dans ce questionnement. Elle y répond par une démarche militante en faveur de la sauvegarde d'un authentique patrimoine commun, aujourd'hui en péril ; dans le même temps, un effort de médiation donne la parole aux artistes et aux habitants. Les propos de Julie Guiyot-Corteville, cependant, sont significatifs d'une certaine fragilité de l'approche : « Notre approche esthétique sur les œuvres est encore incertaine, voire réservée ; nos arguments pour justifier leur préservation s'articulent davantage sur leur valeur de témoignage historique, sur l'ancrage historique d'une ville dans les années 1970 et sur l'inscription de la communauté dans le temps et l'espace » (*ibidem*).

L'un des objectifs pédagogiques de l'exposition consistait à soulever les enjeux sous-jacents de la commande publique, notamment une certaine réticence du grand public à son égard. L'art public accompagne certes les projets d'urbanisme des villes nouvelles, dans une

¹⁸⁶ L'art public est un art avant-gardiste qui a largement impliqué la sculpture durant la seconde moitié du XX^e siècle, en explorant des matériaux contemporains tels que l'acier, l'inox ou le béton, et des formes géométriques iconoclastes qui bousculent les conceptions traditionnelles. Les œuvres qui en relèvent se doivent de dépasser leur propre matérialité pour être en harmonie avec l'environnement spatial.

approche esthétisante et « anti-fonctionnaliste » de l'espace urbain (Bussmann, 2010 : 45), mais il dérange, déplait et interpelle : les habitants n'y voient pas toujours un message artistique et doutent parfois de son utilité.

Simultanément, l'art public est traité dans l'exposition en tant qu'objet patrimonial, puisqu'il s'inscrit lui-même dans le label « Ville et Pays d'art et d'histoire » et que sa préservation nécessite la mise en œuvre d'un programme de conservation et de restauration afin de minimiser les risques de dégradation, naturelle ou due à la main de l'homme¹⁸⁷ (tags et vandalisme), qui pèsent sur les œuvres dans l'espace public. Aujourd'hui un plan de conservation, de restauration et de signalétique a de fait été adopté à cet effet par la communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines. Il demeure que le musée voit dans la sensibilisation des citoyens un moyen de conservation non négligeable.

2.5.3. L'approche de l'objet d'art public au musée

Les artefacts rassemblés pour illustrer l'art public étaient, outre les maquettes, des documents destinés à faire comprendre un phénomène urbain : dessins, croquis, photos, correspondances des artistes, etc. Ces documents sont considérés comme « des objets potentiels des collections » (Guiyot-Corteville, 2010 : 192) parce qu'ils interrogent le phénomène de la ville et son statut d'espace de vie commune appartenant à tous. Au-delà de leur valeur artistique, ils ont un statut de témoins. La maquette, quant à elle, est considérée dans l'exposition comme une œuvre à part entière¹⁸⁸ car elle inscrit dans un rapport d'échelle et dans une évolution tangible le processus de création de l'artiste.

De même que les villes nouvelles incarnaient à leur naissance une recherche de modernité, l'affirmation de l'art dans l'espace public, sous forme d'œuvres plastiques contemporaines, contribue à esthétiser l'espace et à modifier la manière de vivre la ville. Déployé dans les espaces publics, l'art public contemporain évoque une expérience sensible partagée et instaure des moments de médiation culturelle : les passagers deviennent

¹⁸⁷ Certaines œuvres ont purement et simplement disparu du paysage, comme celle de François Cante-Pacos au parc des Coudrays à Elancourt.

¹⁸⁸ Julie Guiyot-Corteville (*ibid.* : 192, 194, 198) explique que la maquette a un double statut : d'œuvre (pour l'artiste) et d'archives (pour la commission d'acquisition régionale, qui estime que la livraison de maquette doit être incluse dans la commande initiale passée à l'architecte). Elle explique que l'acquisition de la maquette a fait débat au sein du musée, mais que sa légitimité tient au fait qu'elle entame un glissement d'un « travail sur la mémoire » vers une « archéologie du territoire ».

spectateurs d'un art qui, au fil du temps, se confond avec le paysage urbain et leur devient familier.

L'art public ouvre le musée sur la ville, dans le sens où il est étudié comme un élément de l'évolution du territoire inscrit de plain-pied dans la cité. Cela revient à dire que les œuvres monumentales, conçues comme objets de compréhension de la ville, ont une histoire étroitement liée à celle du territoire et qu'elles pourraient acquérir avec le temps un statut d'objets « historiques ». En effet, que l'art public soit intégré aux parcs, aux places publiques ou implanté dans les établissements scolaires¹⁸⁹, il fait partie du décor quotidien des citoyens. Il devient en ce sens un objet artistique ou décoratif du quotidien, à travers lequel la valeur plastique se déploie dans la cité. Par conséquent, il rejoint dans ce contexte de recherche d'autres objets quotidiens étudiés par le musée.

En choisissant de traiter de ce sujet, le musée reste fidèle à sa démarche d'étude ethnologique du territoire, car il a mis en valeur un élément politique et esthétique qui participe de l'organisation de la société et considère une politique artistique qui aide à inscrire même les lieux défavorisés dans la symbolique urbaine. Cependant, on l'a vu, cette démarche soulève la question de la place de l'art contemporain dans un musée de société. Voilà qui n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, la place qu'a prise la création artistique à l'écomusée du Val de Bièvre, par l'intermédiaire de son « Atelier de l'imaginaire ».

2.6. La posture scientifique du musée de la ville face à l'objet contemporain

Penser l'objet au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines relève d'une approche à la fois « sensible » et « compréhensive ».

L'approche « sensible » de l'objet tient à plusieurs facteurs, et tout d'abord à son aspect dérangent et critique : les objets contemporains ne s'imposent pas d'emblée parmi les préoccupations des responsables¹⁹⁰ des politiques culturelles, prompts à les trouver trop fragiles et à considérer leur collecte comme très quantitative ou tout à fait étrangère aux critères scientifiques habituels. Ensuite, la sensibilité de l'approche, du point de vue des

¹⁸⁹ Les constructions scolaires ont été les premières bénéficiaires du « 1% » dans les villes nouvelles, avant qu'il soit étendu à l'ensemble de l'espace urbain, y disséminant la présence des arts plastiques.

¹⁹⁰ En l'occurrence, les responsables de la commission des acquisitions.

scientifiques du musée, tient à sa tendance à « recontextualiser » l'objet usager dans une dimension symbolique locale. Ainsi, l'objet, selon l'ancienne conservatrice en chef du musée, n'est pas collecté pour sa production, mais pour la rhétorique qu'alimente son intégration dans les collections. À la question : « En quoi le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines se distingue-t-il ? », elle répond en mettant en avant l'atypisme des collections, ce qui l'oblige à justifier en permanence, chaque fois que se tient une commission des acquisitions, la présence d'objets contemporains au musée.

Le musée tend donc à retracer le cycle de vie de l'objet, non pas en tant qu'objet historique ou esthétique, mais suivant l'usage qu'en font les habitants du territoire, la place qu'il occupe dans leur vie, le parcours qu'il a suivi avant d'arriver chez eux, voire même le détour qu'il a parfois pris pour retrouver une seconde vie, comme c'est le cas des objets issus de la récupération. À cet effet, l'approche « sensible » se nourrit particulièrement du lien entre le musée et l'habitant, celui-ci jouant un rôle d'informateur.

Vue sous cet angle, l'approche « sensible » reste subjective. Pour autant, cela ne l'empêche pas d'être porteuse d'une analyse muséologique du discours autour de l'objet, loin de se borner à une analyse des domaines ou sujets sensibles, comme l'histoire de l'art ou le design par exemple.

L'approche « compréhensive », quant à elle, cherche à comprendre l'histoire de l'objet, ses cycles de vie et ses connotations symboliques. Elle est, en partie, liée à l'approche participative, bien qu'elle diffère de celle qu'a adopté l'écomusée du Val de Bièvre.

Même si l'objet, au sein du musée, s'inscrit dans une démarche compréhensive qui promeut l'histoire et le patrimoine de la ville, sa conception a évolué au fil des expositions et au gré des thématiques. Certes, l'objet revêt de l'importance dans la mesure où il est représentatif de l'air du temps. Mais il reste, avant toute chose, un objet banal du quotidien. Son intérêt réside moins en lui-même que dans le regard que posent sur lui le chercheur, puis le visiteur, par l'intermédiaire d'une muséographie qui raconte son histoire.

L'enjeu pour le musée est de sensibiliser les habitants à leur environnement urbain, en leur apportant les repères nécessaires sur leur lieu de vie, tout en rétablissant une trame historique entre leur passé et leur présent. Les collections s'attachent donc à décrire, en

images et en objets, la vie quotidienne des habitants de la ville nouvelle, et plus largement des citadins contemporains. Il s'agit de démontrer qu'une ville nouvelle n'est pas pour autant dépourvue de mémoire. C'est ainsi que, dans sa réflexion sur l'objet de la vie contemporaine, le musée se situe dans une démarche anthropo-culturelle.

Au bout du compte, les objets collectés par le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, et présentés lors de ses dernières expositions, relèvent de deux catégories : les objets emblématiques des modes de vie contemporains d'une part, et de l'autre, les objets urbains, témoignant de la ville et de son évolution.

La première catégorie ne se limite pas aux années 1970, comme le prétendent souvent les responsables des politiques culturelles. Y appartiennent les objets triviaux du quotidien, les objets de design, les objets de souvenir (albums de famille) évoquant la mémoire collective, ou encore les objets liés à la pratique d'un loisir contemporain dans la ville nouvelle, comme, par exemple, les planches de skate¹⁹¹.

La seconde catégorie, celle des objets urbains qui témoignent de la ville nouvelle et de son évolution, englobe les sculptures de l'art public et le mobilier urbain « design », ce dernier étant l'emblème du contexte temporel de naissance de la ville nouvelle comme du musée.

Il est impossible de comprendre le musée sans le situer dans la ville qui en constitue, certes, le premier objet d'étude. La ville nouvelle est pensée comme objet de représentation et objet de recherche en ethnologie urbaine, dans le sens où elle constitue un cadre de vie dominant et un espace vécu au quotidien.

¹⁹¹ Parmi les autres objets de la collection sur le skate, se trouvent également des vêtements portés par les skateboarders et des supports de communication utilisant l'image du skate. Ce sont des objets « urbains » dans la mesure où ils témoignent d'une pratique de loisir contemporaine, inscrite dans un cadre urbain bien précis. Ces objets n'ont été présentés dans aucune des expositions traitées ici : ils proviennent d'une recherche sur la pratique du skateboard dans les villes nouvelles qui a donné lieu à une exposition en 1997 intitulée *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le skate*. Cette collection a été déposée au musée des Arts et Traditions populaires.

De ce fait, le musée doit :

- mettre en tension mémoire et histoire,
- explorer les rapports entre les populations de la région parisienne et leurs territoires,
- aider la population à mieux s'approprier le paysage urbain,
- identifier les perceptions plurielles que les habitants ont de leur territoire,
- identifier les cadres de vie et les nouveaux usages sociaux de l'espace urbain.

En somme, le musée doit prendre en compte les évolutions rapides de la ville, qui se définit comme une nouvelle configuration du territoire, et s'adapter à ses mutations. Son rôle est, avant toute chose, d'entrer dans la structuration et la recomposition de l'espace urbain. Il est pris entre deux enjeux majeurs : celui de développer une composition historique du territoire, et celui d'écrire une histoire plus contemporaine de la ville. Dans les deux cas, le musée doit éviter le piège du repli à l'échelle communale. La ville devient donc un terrain d'étude à la fois empirique et historiographique, support de la construction d'une identité locale.

Conclusion de la deuxième partie

L'étude de terrain consistait en la description de trois modalités différentes d'aborder la collecte du contemporain, au sein de trois musées de société aux tonalités et aux thématiques divergentes, à l'origine de nouvelles pratiques muséales. Ces pratiques sont nouvelles à deux égards. Tout d'abord, elles ont toutes, pour objet de collecte, l'objet contemporain. Celui-ci est un objet à la fois nouveau, sensible et complexe ; on pose sur lui un regard a priori plus sévère que sur un autre, « légitimé » par son ancienneté ; dès lors, son entrée au musée pose problème.

Ensuite, cette nouveauté se traduit également par le dynamisme du processus de la collecte, qui consiste à l'organiser en un ensemble cohérent, relevant de critères évalués, afin de créer un fonds d'objets ayant un sens aux yeux du public, notamment le public d'origine locale, « l'habitant ». En cela, la collecte devient un processus cognitif à part entière, qui permet une lecture verticale ainsi que la quête d'un savoir scientifique sur la société d'aujourd'hui. Ce procédé diffère complètement des méthodes ethnologiques classiques qui prônaient le prélèvement systématique des productions matérielles dans les sociétés observées, prétextant que tout était significatif, donc « témoin ». La collecte constitue en ce sens une étape nécessaire pour penser à la fois le corpus théorique du musée, qui se révèle pleinement lors des situations d'enquête, et l'ouverture de nouvelles pistes de recherche en son sein.

Les pratiques de terrain engagent des définitions et des choix professionnels qui diffèrent d'une structure à l'autre et ne sont pas toujours liées à une exposition donnée. La collecte se présente en processus tout à fait indépendant du « média »¹⁹² que constitue l'exposition. Les objets rassemblés n'intègrent pas le musée uniquement pour servir d'artefacts d'expositions – temporaires ou permanentes –, mais servent à développer les fonds existants et à leur garantir une continuité, y compris lorsqu'ils sont utilisés à des fins pédagogiques dans des ateliers.

¹⁹² Au sens de Jean Davallon, le « média » qualifie l'exposition d'objet culturel, « mais qui est considéré sous l'angle d'un dispositif communicationnel » (1999 : 44).

Les trois musées du corpus partagent une volonté similaire de développer leurs axes de recherche et d'exposition sur des phénomènes sociaux contemporains et souhaitent, par conséquent, renouveler leurs démarches muséales et muséographiques. Néanmoins, ils abordent cette problématique selon des approches différentes, dites « sensibles », bien qu'ils la conçoivent tous dans une démarche ethnologique et en fonction d'une appartenance territoriale. Il s'agit d'une approche socio-anthropologique, à caractère universel, au MUCEM, d'une approche « participative » communautaire, à caractère sociétal, à l'écomusée du Val de Bièvre, et d'une approche « compréhensive », anthropo-culturelle, au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, qui cherche à appréhender l'objet dans une perspective plus large.

Le choix des exemples d'objets retenus, pour illustrer et argumenter chacune de ces trois démarches pointe deux éléments essentiels, étroitement liés :

1- Le premier concerne les façons dont ces trois musées procèdent pour recueillir l'objet contemporain, que ce soit au niveau de la recherche ou des acquisitions. Les deux procédures traduisent une transformation des missions du musée de société. D'une part, l'aspect pluridisciplinaire de la recherche (ethnologie, anthropologie, arts, design...) entend assurer, non seulement la mise en valeur de l'objet, mais aussi celle des outils permettant sa compréhension, qu'il s'agisse de son recueil, de son exposition ou de sa diffusion. D'autre part, acquérir de nouveaux objets sert non seulement à développer les collections existantes de chaque musée, mais aussi à orienter les axes de ses acquisitions futurs, dans le respect d'une continuité thématique et non disciplinaire, comme le veut la tradition des musées d'ethnologie.

Plus le musée développe ses acquisitions d'objets actuels, plus la question de ses missions devient cruciale et répond à un schéma évolutif, aussi bien au niveau du choix des objets et de leurs thématiques qu'au niveau des nouvelles politiques d'acquisition. Celles-ci tendent à devenir tributaires de la nature de l'objet recherché : produit en masse, celui-ci est facilement trouvable sur le marché et chez l'habitant ; d'autant plus que son prix abordable peut s'adapter parfaitement aux restrictions budgétaires du musée. Bien évidemment, les activités de collecte constituent elles-mêmes des modes d'acquisition. Concrètement, les objets entrent dans les collections de diverses manières innovantes par rapport aux modes d'acquisition classiques (achat, don, donation, legs, dépôt...). À titre onéreux, les musées recourent à l'achat en vide-greniers, en grandes surfaces ou encore dans des magasins touristiques. Il arrive de plus en plus fréquemment qu'ils prennent part aux enchères virtuelles en ligne, via des sites comme ceux de

la société eBay. De telles pratiques ouvrent le débat sur les nouveaux critères d'identification d'objets censés devenir des biens de patrimoine et de culture.

La provenance des objets reflète une nouvelle dynamique dans le développement des collections. À ce sujet, le corpus a montré comment l'objet est à la fois choisi (enquêtes préalables, rencontres avec les habitants, évaluation d'objets proposés pour don ou prêt, achat) et utilisé au sein du musée (objet principal d'exposition permanente ou temporaire, objet de collection, simple accessoire illustratif d'exposition, ou outil didactique utilisé dans les ateliers pédagogiques). Ce n'est donc pas l'exposition qui donne un statut à l'objet, mais bien la collecte.

2- Le second élément qui se dégage du corpus concerne les typologies des objets collectés qui appuient une réflexion d'ensemble sur notre propre société. Le panel d'artefacts indique quels sont les objets que le musée juge les plus représentatifs de la société d'aujourd'hui, étant donné le choix très large que couvre le contemporain, d'un point de vue chronologique, géographique et thématique.

De manière générale, les deux éléments évoqués reflètent une nouvelle manière de penser l'objet au musée d'ethnologie. Plus encore, ils posent la question de la place de l'objet contemporain dans les collections ethnographiques. A priori, la relation entre les deux types d'artefacts se fait naturellement dans les trois musées étudiés, puisque l'objet contemporain reflète les préoccupations actuelles (économie, loisirs, voyages, rites de passage, etc.) et témoigne de l'évolution de la société. En s'y intéressant, le musée pointe les investissements symboliques, culturels et émotionnels d'aujourd'hui.

Par ailleurs, si on considère que les pratiques ethnologiques classiques s'intéressaient à l'ensemble de la culture matérielle des sociétés observées, en pointant les us et les coutumes, nous observons que la collecte devient un dispositif de plus en plus important, à mesure que les musées d'ethnologie se développent. Pour le dire autrement, le déroulement de la collecte est légitimé par une réalité propre à chaque musée et n'est pas dicté par une nécessité de collecter comme par le passé. C'est dans ce sens que l'écomusée du Val de Bièvre et le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines livrent un nouveau modèle du concept du musée de proximité, selon lequel l'habitant ne participe pas à la vie du musée dans le cadre d'un engagement militant, mais contribue directement à la constitution des collections du musée

qui n'en est plus le seul décideur. Des appels à collecte sont diffusés dans la presse et les commerces, ou sont tout simplement placardés sur les murs de la ville. L'objet contemporain est principalement acquis en tant que témoin des usagers d'un territoire unique, et de ce qu'il signifie pour eux.

TROISIÈME PARTIE

**LES ENJEUX DE LA COLLECTE DU CONTEMPORAIN AU SEIN DU
MUSÉE DE SOCIÉTÉ**

Introduction de la troisième partie

Après avoir questionné les procédures de collecte et les types d'acquisitions qui entrent dans le corpus contemporain, et qui expliquent en partie sa complexité, la question sur ce qu'il représente véritablement au musée persiste. Nous présenterons dans cette partie ses significations dans les terrains d'étude, et les conséquences de sa légitimité sur les missions du musée et sur le statut de l'objet. Les approches ici étudiées montrent que l'ethnologie investit des objets aux marges de diverses disciplines : l'économie, l'écologie, la politique, la sociologie... Cela témoigne d'un souci réflexif au musée, qui renvoie, en toile de fond, à la manière dont celui-ci se voit au service des savoirs. Afin d'élargir notre vision sur les stratégies d'intervention dans le monde contemporain, nous allons croiser les données de l'étude de terrain avec d'autres expériences, issues d'autres musées de société. Que choisissent-ils ? Et pourquoi ? Cette comparaison est large, à cause de l'outil d'analyse adopté, en l'occurrence un questionnaire ; néanmoins, elle nous aidera à penser la question de la continuité ou de la rupture dans le cadre des musées ethnographiques.

CHAPITRE VII

LE SENS DU CONTEMPORAIN AU SEIN DU MUSÉE DE SOCIÉTÉ

1. La représentativité des exemples retenus sur le terrain

La présentation des trois corpus de recherche a tenu à montrer, par ordre d'importance, le degré de présence de l'objet contemporain et son évolution dans les missions de chaque musée. Les grilles de lecture précédentes présentent des expériences qui se rencontrent autour de la question de la place de la recherche et de l'ethnologie au sein du musée aujourd'hui. Mais en même temps, chaque musée nous apprend quelque chose sur ce qui se passe aujourd'hui en terme de collecte et se singularise par ses objectifs et ses méthodes déployées pour cette tâche.

Ainsi, se dégage nettement dans le cas du MUCEM le passage d'un musée d'ethnologie à un musée de civilisation qui doit rendre compte de la complexité et de la richesse des aspects de la société (groupes sociaux, minorités, sujets sensibles comme le sida, etc.). Cela reflète, par conséquent, une nouvelle démarche tout à fait décalée par rapport au procédé de la maison mère (MNATP) à ses débuts. On comprendra par là qu'à la différence de l'ethnographie traditionnelle, qui décrit la vie des peuples uniquement en fonction de leurs institutions, les acquisitions contemporaines ont tendance à évincer le caractère tangible de la matière au profit de l'utilisateur. Derrière l'objet anodin, les gestes de peu qui suffisent à son usage sont très significatifs de l'identitaire dans tout ce qu'il englobe comme symboliques. Ils questionnent la relation des sujets aux objets et au monde. Pour mieux appréhender le contexte mondial de l'espace euro-méditerranéen, les expositions sont prévues moins sur l'ethnologie que sur la société. On est bien loin de l'ethnologie du MNATP des années 1930 qui cherchait à ériger l'objet comme « preuve » de la culture populaire et rurale de la France, en voie de disparition ; l'accent est davantage mis sur la sociologie et, de manière plus large, sur l'anthropologie culturelle. L'extension géographique et thématique du MUCEM imprègne ses collectes de nouveaux enjeux. Quelles sont les conséquences d'un tel parti pris scientifique sur les collections nouvellement acquises ?

En premier lieu, la recherche est le moteur de la collecte au MUCEM. Sont mobilisées sur le terrain d'imposantes investigations scientifiques, associant pour chaque campagne un conservateur et un chercheur du CNRS. Les prélèvements des objets sont directement effectués sur le terrain, sans recours à des appels à collecte, d'usage courant dans les deux autres cas d'étude. Pratiquement toutes les enquêtes-collectes sont conduites, de façon systématique, pour la préparation d'une exposition de référence programmée ou pour un

éventuel usage postérieur. Certaines collections sont mêmes enrichies au hasard des initiatives et des rencontres sur place (cas du tag et du graff), ce qui donne à la collecte, par moments, un caractère tout à fait instinctif et aléatoire.

La démarche du MUCEM se situe donc, selon les objectifs formulés dans son PSC, dans une logique patrimoniale qui cherche, de manière générale, à « “patrimonialiser” le contemporain [et à] en sélectionner des témoins pertinents dans des collections cohérentes » (Colardelle, 2002 : 17). Cette démarche répond à deux impératifs : scientifique (collecter l’objet avec une mise en contexte) et documentaire (accompagner l’objet matériel et immatériel). Sans doute, l’importance du champ chronologique et géographique du projet imprègne-t-elle ses missions ambitieuses d’une certaine ambiguïté. Pour autant, du point de vue chronologique, lui faut-il espérer traiter son sujet de l’Antiquité jusqu’à nos jours, et sur le plan thématique, collecter toutes les productions matérielles des sociétés de l’Europe et de la Méditerranée ? Il importe, toutefois, de rappeler, que le projet scientifique et culturel du MUCEM est en cours de redéfinition, suite au changement de pilote¹⁹³ du projet, qui s’accompagne d’un virement de cap du projet, désormais recentré sur la seule Méditerranée.

Le programme reste, cependant, vaste, tant au niveau de la culture matérielle ciblée que des témoignages qui s’y rapportent. Ces deux éléments orientent toutes les enquêtes-collectes, mais sont, en même temps, très caractéristiques des nouveaux rapports du musée de civilisation à deux principes fondateurs du savoir ethnologique et anthropologique : l’objet et le témoin.

D’un point de vue socioculturel, le musée raconte des histoires d’objets qui traduisent des relations « hommes-objets ». Ce postulat est partagé d’ailleurs par l’écomusée du Val de Bièvre et le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines. Néanmoins, les besoins de collecte exprimés au MUCEM ont tendance à amplifier son contenu et c’est davantage cet intérêt quantitatif de la collecte qui pose problème, dans la mesure où il renvoie par miroir à l’exhaustivité des collectes du MNATP dès son origine. Afin d’élargir son champ comparatiste, tout en restant une « référence synthétique » dans le domaine de la France, le

¹⁹³ Suite à une remise en cause du projet scientifique du MUCEM, l’ancien directeur du musée, Michel Colardelle, qui portait le projet depuis son origine, a été remplacé en 2009 par Bruno Suzzarelli, inspecteur général de l’administration des affaires culturelles et ancien directeur de l’administration générale du ministère de la Culture et de la Communication. Celui-ci a été nommé, par la ministre Christine Albanel, à la tête de la mission de préfiguration du musée. À charge pour lui de définir les axes de programmation culturelle du musée et de préparer les expositions inaugurales à l’horizon 2013.

MUCEM recueille le plus possible d'objets pour montrer les systèmes symboliques et les pratiques individuelles et collectives jusqu'à nos jours. On circonscrit le plus de domaines possibles dans l'objectif de « documenter les phénomènes de société sur la longue durée, tout en restant ouvert aux évolutions les plus contemporaines » (Chevalier, 2008 : 631). On catégorise les objets (objets « documents », objets « représentants », objets « à histoire »¹⁹⁴ ; registres « emblématique », « évocateur », « identitaire » et « authentique »)¹⁹⁵ et on leur attribue un sens justifiant leur inventaire dans les collections. Des copies sont parfois achetées en l'absence de pièces originales pour représenter au mieux la réalité observée sur le terrain. Certains objets entrent dans une limite d'obsolescence (objets sanitaires ou d'habillement) ; d'autres, plus anciens, servent d'outils comparatifs aux plus récents (objets touristiques) ; cela aboutit à un résultat hétéroclite des représentations matérielles des deux côtés de la Méditerranée.

D'une manière générale, motivées par le rapport à l'urgence et à la mémoire, toutes les enquêtes du MUCEM cherchent à valoriser l'objet trivial d'aujourd'hui, issu de la standardisation et de la banalisation, en le situant dans un cadre chronologique et géographique qui en détermine le sens et la finalité. Un extrait du PSC confirme d'ailleurs ce choix : « de notre point de vue, l'objet anthropologique (anthropologie sociale et culturelle, anthropologie historique) rejoint assez paradoxalement l'œuvre artistique : quelle qu'ait été l'intention de son auteur, il n'existe que grâce à l'identification, la désignation comme tel par ceux qui le regardent aujourd'hui, le produisent et l'utilisent, restituant ainsi par écho mémoriel et par abstraction sa signification métonymique. Comme l'œuvre artistique, l'objet anthropologique peut être matériel ou conceptuel ; et ce n'est certainement pas un hasard si, à l'instar des accumulations, des “installations” et des “sans titre” de bien des artistes contemporains, il peut se choisir parmi les stéréotypes de la production de masse » (Colardelle, 2002 : 18).

La perspective anthropologique est un référent majeur de collecte. Pour autant, cela suffit-il à envisager de continuer d'« engranger » la documentation et les collections, pour reprendre un terme employé par Denis Chevalier ? (*ibid.* : 632). Ce souci d'actualiser les collections, tout en comblant certains manques dans le fonds propre du musée, peut paraître louable, notamment si l'on considère l'histoire de l'institution et les richesses de ses fonds.

¹⁹⁴ Dans le cadre de la campagne d'acquisition sur les mariages contemporains.

¹⁹⁵ Dans le cadre de la campagne d'acquisition sur l'objet souvenir.

Toutefois, mis à part l'importance du témoignage contenu dans ce processus, – qui sous-entend que c'est le sujet de la collecte qui compte plus que l'objet lui-même –, tous les objets rassemblés sont destinés à intégrer les collections. Cette donnée pose un problème à la fois d'ordre quantitatif (peut-on exposer tous les objets collectés sur un thème donné ?) et qualitatif¹⁹⁶ (doit-on collecter, pour rendre compte d'un thème donné, tous les objets qui y font écho ?).

Ce caractère paradoxal de la collecte suscite plusieurs questions, restées peu ou prou sans réponses formelles, quant à la définition de l'objet recherché et à l'inscription de la collecte elle-même dans une perspective évolutive. Dès lors que la collecte ne trouve plus son inspiration principale dans une logique de définition, mais plutôt dans un principe de conservation maximale des objets d'usage actuel, se posent de nombreux problèmes théoriques liés à l'harmonisation des collections. Cela dit, en dépit de la variation des sujets abordés, qui correspondent tout à fait aux problématiques énoncées dans le PSC, les collectes imposantes du musée restent thématiques¹⁹⁷ et exhaustives.

D'un point de vue ethnographique, deux notions phares ressortent, de manière remarquable, des campagnes d'acquisition du MUCEM, à savoir les notions d'objet-témoin et d'objet « document ». Vraisemblablement, le musée est influencé par son statut de « grande institution » ayant hérité du MNATP sa tradition ethnologique et documentaire dont il ne parvient pas totalement à s'affranchir. Dès lors, sa mission consiste à collecter, autant que faire se peut, des objets pertinents et documentés, en se concentrant sur les éléments qui sont complètement absents de son fonds d'origine, et donc comparatifs des évolutions temporelles.

D'un point de vue quantitatif, tant que le musée n'affiche pas des priorités et des limites (critères éliminatoires) à ses nouvelles acquisitions, il risque de tomber dans le piège du « tout patrimoine » et de devoir gérer le problème de l'encombrement auquel il serait amené à faire face dans l'avenir. La question se pose, d'autant plus qu'elle implique un enjeu de taille, lié

¹⁹⁶ Ce qui rappelle le constat évoqué par Patrick Prado (2003) sur l'un des problèmes des musées d'ethnologie, celui des objets encombrants qui remplissent les réserves et obèrent la possibilité de nouvelles acquisitions pour l'avenir

¹⁹⁷ Nous rejoignons dans ce sens les propos de Martine Segalen sur le thème « masculin/féminin » (mariages contemporains) qui échappe selon elle, comme d'ailleurs les autres thèmes de collecte, au « devoir de mémoire », d'« esthétisation » ou de « mise en patrimoine ». L'auteur conclut que le musée ne constitue pas une collection pour la mettre en valeur, mais qu'il « a préparé un projet thématique qu'il doit nourrir » dans un objectif comparatif qui fait sa nouveauté radicale (2008 : 641).

aux problèmes de conservation¹⁹⁸ de nouveaux types de matériaux, extrêmement fragiles. Pourtant, cette complexité montre que la collecte au MUCEM s'inscrit dans une approche comparative à grande échelle plutôt que dans une orientation patrimoniale. Il s'agit d'une situation où le musée acquiert des connaissances autour du monde contemporain, y compris sur des thèmes difficiles comme le sida. En ce sens, dans son intérêt affiché envers les modes de vie de plus en plus banalisés, le musée documente le monde d'où ils proviennent. Autrement dit, l'objet produit à grande échelle sert à documenter les sociétés enclines à consommer, de la même façon que l'objet-témoin renseignait sur son monde d'origine, à l'exception près que dans la situation qui nous préoccupe, il est question de documenter l'abondance par l'abondance. Ce constat découle non pas d'un besoin de sauvegarder des objets en voie de disparition, ni des témoins appartenant déjà plus ou moins au passé, mais des traces des transformations des usages des objets, qu'elles soient techniques (graff, danses), rituelles (mariages), médicales (sida), économiques (objets touristiques) ou environnementales (pratiques écologiques) ... Par là, il y a lieu de documenter, de façon condensée, les différentes manières dont les gens réagissent à la mondialisation.

À l'inverse du MUCEM, grand projet national de musée de civilisation, les deux petits musées territoriaux que sont l'écomusée du Val de Bièvre et le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines offrent, par contraste, des situations exemplaires en matière de collecte du contemporain, dans le sens où ils manifestent des ambitions plus mesurées quant à l'objectif, au contenu et aux moyens déployés à cet effet. À côté de leur délimitation géographique, l'inscription dans leurs missions, dès l'origine, du champ contemporain, en l'occurrence l'actualité de la banlieue parisienne, explique cette démarche. De surcroît, se refusant parfois d'accueillir des objets qui ne rentrent pas dans les thématiques générales de collectes, ils ne sont pas confrontés au problème de la masse de la même manière qu'au MUCEM.

En ce qui concerne plus particulièrement les politiques d'acquisitions, l'écomusée du Val de Bièvre procède par « appels à collecte », largement et essentiellement ouverts à la population locale, pour récolter des objets de territoire. Sa particularité réside dans le fait d'engager, depuis l'élaboration de son PSC en 2000, des collectes participatives ponctuelles, voire permanentes, indépendamment des expositions. Dans sa démarche sociale, l'écomusée

¹⁹⁸ Cette question des risques de définition de nouvelles règles de conservation aux artefacts contemporains, a été soulevée par les muséologues québécois, à l'occasion du séminaire, qui s'est déroulé au Musée de la civilisation à Québec, sur l'objet contemporain, le 14 et 15 mars 1994 (Lacroix dir., 1994).

permet aux habitants de se raconter pour mieux se rapprocher les uns des autres. La priorité donnée au recueil des objets personnels des locaux montre que la dimension individuelle s'empare de la dimension sociale. À titre d'exemple, lorsque l'écomusée aborde le phénomène social qu'est le don, il le ramène à une échelle territoriale locale qui lui permet de le penser comme objet d'une ville de banlieue. À travers la collecte participative, l'écomusée ne cherche pas seulement à rassembler des objets matériels, mais concourt également, de façon indirecte, à la sensibilisation des habitants aux notions de patrimoine et de bien culturel.

Pour sa part, le musée de Saint-Quentin-en-Yvelines cible les objets emblématiques de l'histoire et de l'identité de la ville nouvelle. Il aborde le patrimoine et la population à travers le contexte urbain. En s'intéressant à l'évolution cyclique des objets, en se fondant sur le design, il conçoit son ouverture à la contemporanéité dans une optique évolutive. Par contre, et pour être plus fidèle au territoire, le musée élargit sa politique d'acquisition à tout ce qui rythme la vie urbaine et pense la collection de manière plus large : c'est dans ce sens qu'il n'hésite pas à faire entrer dans ses collections tout objet qu'il trouve significatif de la ville et de son évolution, comme les maquettes ou encore les documents relatifs à l'art public. De ce fait, ce musée est le plus axé sur l'étude des modes de vie, puisqu'il ose continuellement questionner la légitimité de l'objet contemporain. D'ailleurs, cette requête s'intensifie au fur et à mesure des expositions : à titre indicatif, l'exposition actuelle¹⁹⁹, consacrée au développement durable, en dit long sur ce processus.

Le choix des objets exposés par l'écomusée du Val de Bièvre et par le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, correspond, au cas par cas, à deux motivations de la part de ceux qui les ont sélectionnés :

– *Promouvoir et valider l'objet du territoire*, pour ce qu'il évoque comme valeur historique et symbolique ou tout simplement parce qu'il est un objet du quotidien, qui représente un ou des modes de vie contemporains. Les deux établissements, tous deux produits de récentes configurations territoriales, suggèrent de nouvelles pistes pour élaborer des projets de proximité : c'est le cas aussi bien pour Fresnes, ville moyenne de banlieue, que pour Saint-Quentin-en-Yvelines, « ville nouvelle ». En s'inscrivant dans un projet global de

¹⁹⁹ L'exposition *Le développement durable... et vous ?*, présentée du 2 octobre 2010 au 31 décembre 2011, interroge la signification du développement durable chez les Saint-Quentinois et l'impact du phénomène sur leurs comportements. Julie Guiyot-Corteville explique que le dispositif repose « sur des témoignages filmés, accompagnés d'objets emblématiques des personnes interrogées ».

politique de la ville, les deux musées trouvent dans l'intercommunalité un outil de développement territorial et ont l'un et l'autre changé de statut institutionnel²⁰⁰. Enfin, ils partagent une même volonté d'animer la vie locale pour contribuer à assurer la sauvegarde et la transmission d'un patrimoine culturel local. De ce fait, le territoire agit sur leurs missions et sur l'investissement de leurs usagers ; ce qui en fait la première différence avec le MUCEM qui s'intéresse de plus près au « changement des relations au lieu et au temps » sans considérer l'objet comme « expression d'un territoire unique » (Chevalier, 2008 : 636).

– *Développer les réflexions portant sur les savoirs à construire autour de l'objet* : l'objet peut être lu selon trois niveaux de signification, celui des représentations matérielles (objets, images...), celui de la valeur symbolique des objets matériels (souvenir, héritage, transmission...) et enfin, celui du passage de l'objet de la sphère individuelle à la sphère publique, à l'intérieur d'un processus de mise en relation qui associe le musée et l'habitant.

À la conjonction de ces trois références, se déroule la construction d'un processus culturel qui va valider une histoire de l'objet, et par conséquent un statut conféré à celui-ci (réfèrent de territoire²⁰¹ ou élément de représentation sociale). Les objets sont des éléments de production et de circulation dans le sens où ils permettent des représentations et des modélisations d'identité. Ils présentent aussi, au sein du musée, de nouveaux modes d'approche distincts des approches traditionnelles qui reposent sur la notion d'authenticité.

En parallèle à l'interrogation sur les significations qu'un objet peut revêtir, l'étude des deux musées a permis la mise au point de trois concepts principaux :

1- Premièrement, les « conjonctures de l'objet » : il s'agit de situations et de contextes associés à l'objet, y compris ses connotations symboliques.

2- Deuxièmement, « l'interférence de l'objet » : il s'agit de ce qui génère une interaction et un mode relationnel entre l'objet et l'habitant d'une part (puisque l'objet autorise des processus de subjectivité), et entre l'objet et le musée d'autre part (l'objet est un artefact qui permet un processus d'objectivation).

²⁰⁰ L'écomusée de Fresnes est devenu, comme on l'a vu, l'écomusée du Val de Bièvre, tandis que l'écomusée de Saint-Quentin est devenu le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.

²⁰¹ Le territoire, dans les cas qui sont étudiés ici, est la banlieue, non pas comme « ghetto », mais en tant que nouvel espace urbanisé.

3- Enfin, « l'intégration de l'objet aux collections du musée », c'est-à-dire ce qui décide ou non de faire d'un objet, jusque-là banal et anonyme, un objet de musée aux yeux de tous.

On comprendra, par l'étude de ces trois concepts, que les deux musées pensent l'objet du point de vue de la muséalisation, c'est-à-dire de la « mise en musée » – ou des représentations sociales de ce qu'est le musée –, ce qui n'est pas le cas du MUCEM qui n'a pas encore ouvert ses portes au public. À travers le processus de muséalisation, le musée transforme les rapports de l'homme avec les objets, qui se trouvent, du coup, chargés de la transmission d'un message et d'une histoire. À titre d'exemple, les habitants qui apportent leurs propres objets pour prêt ou pour don à l'écomusée du Val de Bièvre ou au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, cherchent, d'une certaine manière, à leur faire attribuer une forme de reconnaissance et permettent, par conséquent, au musée d'explorer de nouveaux modes de muséalisation, comme la mise en exposition du témoignage, du souvenir, ou tout simplement d'un objet personnel. La collecte permet à cet égard de donner une cohérence et une pertinence à des objets que l'on connaît mais que l'on ne regarde pas vraiment. C'est pourquoi, il est nécessaire de définir ce que les musées de société appellent « contemporain », ou du moins ce qui, dans leur discours, le caractérise.

2. Une connotation tripartite de l'objet contemporain

Au regard des typologies des objets collectés dans les trois cas d'étude, la notion du contemporain implique plusieurs présupposés : objet du quotidien, objet de consommation, objet de modes de vie, objet de seconde vie, objet de construction d'imaginaires, objet urbain, etc. Cependant, l'étude de terrain a permis de resserrer la réflexion autour de trois éléments de définition, étroitement liés les uns aux autres, et qui sont revisités dans une démarche culturelle et de diffusion, en lien avec une assise territoriale²⁰² donnée. Il s'agit de « l'objet quotidien », de « l'objet des modes de vie urbains » et de « l'objet des pratiques culturelles ».

1- L'objet quotidien : l'objet à usage journalier, est un objet fonctionnel et de consommation ordinaire, qui peut être utilisé par tous (un stylo, un ordinateur, un téléphone portable, un quelconque accessoire...). Il permet, de par sa dimension actionnelle, le croisement de plusieurs sens : la trivialité, l'urbanité, la consommation, etc. Faisant naturellement corps

²⁰² Échelle euro-méditerranéenne voire internationale au MUCEM, intercommunale à l'écomusée du Val de Bièvre et urbaine au musée de Saint-Quentin-en-Yvelines.

avec les pratiques de vie, il les définit, au sens d'Andréa Semprini, selon qui les objets quotidiens sont « ces objets que souvent nous ne “voyons” même plus, tant ils sont entrés dans nos pratiques de vie ordinaire, tant ils se glissent dans nos gestes les plus anodins, tant ils semblent solidaires et presque en communion avec l'univers qui nous entoure » (1995 : 14). La définition de l'objet quotidien, selon Andréa Semprini, est donc tributaire de son inscription dans les pratiques de vie quotidienne²⁰³, qui mobilisent plus de subjectivité, ce qui en fait un « opérateur socio-sémiotique »²⁰⁴. De façon singulière, s'opère dans les trois musées d'étude, un passage de ce qui semble, aux yeux du public, être quotidien, vers ce qui est qualifié de « contemporain » au musée et appelle donc un regard spécifique.

2- L'objet des modes de vie urbains : les modes de vie, ou styles de vie, désignent, au sens sociologique du terme, les façons dont vivent une personne ou un groupe, c'est-à-dire leurs attitudes face à la consommation, au divertissement, à l'habillement, leurs façons de voir le monde et d'entretenir des relations sociales avec autrui. Peuvent donc être des objets caractéristiques de ces modes de vie toutes sortes d'artefacts, de la pièce de vêtement à l'instrument de musique...

3- L'objet des pratiques culturelles : les pratiques culturelles ne sont pas l'expression d'une pure subjectivité individuelle. Elles résultent, au contraire, de déterminismes sociaux et font l'objet de phénomènes de domination ou d'expression de groupes minoritaires. Les individus expriment des goûts culturels composites, mais c'est l'interaction d'invariants qui constitue la trame de la vie sociale qui intéresse le musée. Ces invariants constituent de forts marqueurs symboliques des identités sociales. Ils ne se limitent pas aux loisirs, mais recèlent tout un système de significations, aussi bien du reste les pratiques dominantes (télévision²⁰⁵, baladeur...) que celles qui sont plus particulières (skate-board, graff, jonglage, danse hip-hop...).

²⁰³ Toujours selon Andréa Semprini, l'un des caractères « définitoires » de l'objet quotidien et qui nécessite d'être questionné est ce que l'auteur appelle « l'allant de soi » (1995 : 14), qui le distingue des objets esthétiques (œuvres d'art, design). « L'allant de soi » signifie l'anonymat, ce qui ne signifie pas que l'objet quotidien ne peut jouir d'aucune qualité esthétique : l'opposition de l'auteur intervient uniquement entre l'esthétique et l'utilitaire.

²⁰⁴ « C'est-à-dire comme agent actif de modalisation et de manipulation d'une situation dont il est l'émergence et qu'en même temps il a contribué à définir et dont il contribue à la gestion et à l'évolution » (*ibid.* : 203).

²⁰⁵ L'écomusée de Fresnes a réalisé à ce sujet l'exposition *Viens chez moi, y'a la télé* (du 13 février au 13 octobre 2002) sur les pratiques télévisuelles en tant que phénomène de médiatisation des connaissances.

D'un autre côté, les pratiques culturelles témoignent des profondes mutations d'ordre sociologique, économique et technologique qu'a connues la société ces dernières années. Dans cette optique, les pratiques sont abordées parce qu'elles traduisent l'expérience de la médiation culturelle²⁰⁶ qui s'inscrit ici dans les pratiques et objets culturels. En ce sens, elles ne représentent pas uniquement des pratiques de consommation, mais aussi des pratiques symboliques au sens de Bernard Lamizet (2000), c'est-à-dire qu'à travers les différents modes d'expression, elles sont l'objet d'une reconnaissance (image de soi) et non pas objet de communication. Ce processus ressort de manière évidente des pratiques amateurs ou professionnelles d'autoproduction culturelle (tag, graff, hip-hop). Le discours du musée accorde une légitimation culturelle à ces genres réputés mineurs et fait le pont entre le citoyen et l'activité culturelle telle qu'elle se manifeste dans la rue. C'est en suscitant à leur profit des occasions de rencontre avec le public que le musée fait de la médiation culturelle²⁰⁷ telle que la définit Bernard Lamizet, à savoir : « [favoriser] les formes culturelles d'appartenance et de sociabilité en leur donnant un langage et en leur donnant les formes et les usages par lesquels les acteurs de la sociabilité s'approprient les objets constitutifs de la culture qui fonde symboliquement les structures politiques et institutionnelles du contrat social » (*ibid.* : 9).

En même temps, certains objets conjuguent passé et présent, notamment à l'écomusée du Val de Bièvre, comme le montrent les objets de la *Collecte du millénaire* (« Étoile jaune », tuiles de la prison de Fresnes, gravure...). La culture contemporaine ne s'écrit pas en dehors de toute référence au passé : le contemporain est susceptible d'apparaître dans la perspective de ce dont il hérite, avec quoi il veut rompre ou qu'il cherche à prolonger.

À l'évidence, le postulat faisant correspondre la définition du contemporain à une prolifération de sens qui s'élargit considérablement, pour ne pas dire se complexifie, trouve son explication dans le contexte de la culture de globalisation où il se produit et se consomme. Cette prolifération de sens explique, en partie, la crise de légitimation du discours dans les musées et la difficulté inhérente à l'acceptation du contemporain par les responsables des politiques culturelles comme par le public, parfois désagréablement surpris par la présence au

²⁰⁶ Le champ de la médiation culturelle désigne en sciences de l'information et de la communication (SIC), l'espace de relations établies entre des publics et le champ large des patrimoines, des connaissances (arts, sciences, médiation scientifique, savoir-faire...) et des objets culturels. Élisabeth Caillet (1998) y voit un cheminement éminemment politique dans le sens où elle émane du pouvoir.

²⁰⁷ Les formes des pratiques urbaines qui ont été traitées par les musées renvoient également à la notion de « médiation esthétique », avancée par le même auteur, en ce sens qu'elles donnent lieu à des expériences artistiques d'ordre esthétique et qui traduisent une « dialectique entre les usages singuliers et les formes collectives » (Lamizet, *ibid.* : 157).

sein du musée d'objets courants et familiers.

Le musée n'est pas strictement défini par les objets qu'il renferme, mais aussi par sa fonction et par sa méthode. Le processus de collecte signale qu'un objet existe, il le présente. Au mieux, il l'inscrit dans un contexte. De même, il y a place, dans le musée de société, pour une étude de la production culturelle la plus récente. Il ne s'agit pas seulement de présenter un objet en tant que tel, mais de montrer comment celui-ci s'insère dans un ensemble de questions qui lui sont contemporaines. Dans ce sens, le contemporain devient un objet d'étude qui signifie que les processus culturels passent par des objets triviaux, capables d'incarner une entité temporelle qui est le contemporain. Par voie de conséquence, la mise en collection de cet objet signifie que les pratiques culturelles elles-mêmes se muséifient.

La question de fond que soulèvent les trois expériences muséales évoquées n'est donc pas tant de définir ce qu'est un objet contemporain au sein du musée de société que de définir les appréciations et la reconnaissance des objets contemporains dans un cadre ethnographique. Autrement dit, les trois musées collectent des objets significatifs qui servent à fonder un savoir sur la culture actuelle ; ils transforment des objets banals et familiers en objets signifiants et intelligibles. Dans ce cas, les objets sont collectés en tant que savoirs annexes à un élément principal qui est le phénomène contemporain, particulièrement la culture contemporaine de proximité. Ils ont donc une valeur indicielle à son égard.

Le contemporain est donc une dimension temporelle qui peut se lire à deux niveaux. En premier lieu, elle permet au musée de saisir des objets significatifs de son propre temps et qui, de ce fait, revêtent une valeur significative. Ensuite, elle peut aussi aider à comprendre « l'Autre », celui qui utilise l'objet, et devient un moyen utile pour renouveler le cadre de perception des pratiques sociales et culturelles (valeur d'altérité des modes de vie). À ce second niveau de lecture, d'ordre sémantique, le contemporain est étudié parce qu'il témoigne de la mémoire du présent. Le mobiliser c'est mettre un rapport au temps, c'est pointer comment l'objet touche son propre présent et c'est marquer, par la même occasion, le rapport du musée au temps.

Les trois approches dites « sensibles » des terrains de l'étude n'ont pas de focalisation exclusive sur l'objet mais sur son histoire. Celle-ci s'inscrit comme déclencheur dans une chaîne signifiante. Le plus souvent, l'objet représente une configuration contemporaine de l'environnement territorial et social. Sa collecte montre ses périodes transitoires, dues aux modes d'acquisition (don, prêt, récupération, achat...), avec, parfois, une jonction entre le passé et le présent, contenue dans l'histoire de certains objets prêtés. Le musée adopte une distanciation constante vis-à-vis des données fournies par les donateurs d'objets et relativise le sens de leurs propos, en les replaçant dans les différents champs symboliques d'appartenance collective des individus.

La quête de l'objet contemporain ou du contemporain au sein du musée de société correspond, nous l'avons déjà évoqué, à celle de l'objet ethnographique, puisqu'elle questionne un témoin des caractères sociaux et culturels des groupes humains et de leur évolution. Fabrice Grognet définit l'objet ethnographique comme suit : « Cette chose matérielle qu'est l'objet ethnographique (objet produit par une société sans que l'acte de collecte interfère dans la production ; objet façonné pour la collecte à partir d'un modèle ; objet fac-similé à une autre échelle ou sur un autre support) est avant tout l'abstraction d'un scientifique, l'ethnologue, qui devient son "concepteur", sélectionnant parmi les productions matérielles d'une société celles qui seront "bonnes" pour le musée » (Grognet, 2005 : 53). Il n'y a donc pas de modèle prédéfini de l'objet de musée de société, tout comme il n'y a pas une mémoire mais des mémoires (Debarry et Turgeon, 2007) à conserver et à transmettre. Ce même postulat s'applique à l'objet contemporain, qui est en perpétuel mouvement, car soumis au regard de ceux qui l'utilisent et au regard du musée, qui le recueille et le présente dans un cadre muséifié. Mais, de quoi cet objet peut-il entretenir le public, étant donné qu'il n'existe qu'à travers le sens humain qu'il condense ?

De par sa nature polysémique, l'objet contemporain peut endosser des valeurs différentes, voire contradictoires, qui sont soit matérielles, soit idéelles (valeur affective de souvenir ou de symbole). Mais, au delà de ces typologies possibles, l'objet que l'on montre est aussi celui que l'on construit. À cet effet, en cherchant à expliquer des faits et des contextes socioculturels d'aujourd'hui, le musée construit une connaissance sur des objets qui s'y rapportent. Il arrive aussi que le musée choisisse des objets qui peuvent contribuer à la recherche ou qui prennent, à leur tour, valeur de témoignage, non seulement sur des pratiques qu'ils ont été chargés d'évoquer, mais également sur les circonstances de leur création ou les

contextes dont ils découlent, y compris le choix de les intégrer à une collection ou de les exposer. C'est le cas par exemple des reliques et des maquettes au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, ou des restitutions qui peuvent aider à la recherche documentaire et à l'étude de l'évolution urbaine du territoire. Cela s'applique également aux objets non authentiques que le musée peut acheter dans une brocante ou dans une grande surface pour illustrer une exposition, et qu'il peut parfois intégrer aux collections et à l'inventaire, si leur intérêt documentaire, ou leur rareté, le justifie.

Au cours de l'opération de collecte, l'objet a plus ou moins un statut hybride²⁰⁸ : il est encore soumis aux valeurs subjectives que lui attribue son dépositaire. Mais à mesure que le processus de collecte avance et délivre des informations au sujet de la pièce collectée, la valeur d'usage ou de représentation symbolique de celle-ci concourt à sa conservation.

Ce qui décide de l'affectation de l'objet contemporain dans un musée de société, ce n'est donc pas, en l'occurrence, sa nature matérielle d'objet à trois dimensions : on trouve aussi dans les musées de société des documents, des manuscrits ou imprimés, des images en deux dimensions (photographies, dessins, cartes, plans, cartes postales...), de l'image animée et du son (le témoignage). La discipline d'étude n'est pas non plus un critère d'identification de l'objet de musée de société, étant donné que la plupart des collections de ces institutions couvrent des domaines variés, comme l'histoire, l'ethnographie, l'archéologie, les arts décoratifs et les arts plastiques. Bien d'autres critères entrent en jeu dans l'acquisition du contemporain. Les chapitres qui suivent permettront de les examiner de plus près.

²⁰⁸ Au sens d'Yves Deforges (1995 : 95), l'objet hybride n'est pas forcément un objet fonctionnel, mais il l'est dès qu'il évoque un sentiment quelconque : « (...) La fonction d'usage peut même disparaître totalement quand on ne sait plus très bien à quoi pouvait servir l'objet mais qu'on le met dans une vitrine ou en évidence parce qu'on le trouve beau, étrange, ancien, évocateur... ».

CHAPITRE VIII

LA COLLECTE DU CONTEMPORAIN À L'ÉCHELLE DE LA FÉDÉRATION DES ÉCOMUSÉES ET DES MUSÉES DE SOCIÉTÉ (FEMS)

1. Présentation de l'outil d'analyse

La question de la place et du rôle de l'objet contemporain au musée de société est un sujet complexe. L'objet qu'on donne à voir, les raisons qui ont conduit à sa collecte et à son exposition, sont autant de paramètres qui nous interrogent, non seulement sur son statut d'artefact, mais aussi sur sa nature, en tant qu'objet de compréhension, porteur de sens et de savoir.

Les données recueillies sur le terrain de recherche ont montré quelles étaient les virtualités de la présence de l'objet contemporain au sein du musée de société, en termes de collecte aussi bien que d'exposition. Elles ont également permis de définir ce que désigne précisément, pour les musées, la catégorie de « l'objet contemporain ». Il y a lieu à présent d'approcher cette donnée à une échelle plus large, celle des musées membres de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS).

Nous allons présenter dans un premier volet les données des réponses²⁰⁹ à un questionnaire qui a été adressé à l'ensemble du réseau de la fédération. L'objectif de cette méthode est de vérifier quels sont les musées de société qui agissent dans le domaine des acquisitions contemporaines, quelles sont les raisons et les finalités de leurs démarches, quels sont les objets qu'ils trouvent légitimes pour traiter de la contemporanéité et enfin si leurs choix impliquent une rupture ou une continuité avec leurs missions.

Ce questionnaire se compose des trois questions suivantes :

- 1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?
- 2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?
- 3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Le choix délibéré de rédiger un questionnaire assez concis au sujet des thèmes et des critères de la collecte des objets avait pour objectif d'avoir le plus grand nombre possible de réponses au sein d'un réseau, de cent trente-quatre adhérents, soit plus de deux cents établissements muséographiques (voir annexe 28, p.363-367). Seulement trente-trois d'entre eux y ont donné suite ; sans doute, les plus concernés par la question.

²⁰⁹ Les réponses au questionnaire figurent en annexe 29, p. 369-406.

Figure 4. Liste des musées membres de la FEMS,
ayant répondu au questionnaire de la recherche

- Musée français du pétrole à Merkwiller–Pechelbronn.
- Musée historique et industriel–musée du fer de Reichshoffen.
- Centre historique minier de Lewarde.
- Musée du Peigne et de la Plasturgie.
- Écomusée des Bruneaux.
- Musée d’Elbeuf.
- Musée de l’horlogerie de Saint-Nicolas d’Aliermont.
- Musées Départementaux A. et F. Demard.
- Musée départemental de la Bresse–domaine des planons.
- Musée du Bocage normand.
- Écomusée de la Bresse Bourguignonne.
- Musée départemental de Cuzals.
- Écomusée de la Basse Seine.
- Écomusée de Pays de Seine-et-Marne.
- Écomusée–ferme du Coulevrain.
- Écomusée du Marais Vendéen–Le Daviaud.
- Écomusée du Perche.
- Parc de Wesserling – écomusée textile de Haute-Alsace.
- Musée départemental du textile.
- Musée du Tissage et de la Soierie de Bussières.
- Musée de la Chemiserie et de l’Élégance masculine.
- Musée atelier du feutre.
- Musée départemental du Revermont.
- Le Port-musée de Douarnenez.
- Écomusée du Marais Salant.
- Musée du Vignoble Nantais.
- Musée de la vigne et du vin d’Anjou.
- Maison de Banlieue et de l’Architecture.
- Musée municipal « Traditions et Vie ».
- Écomusée de la Brenne.
- Musée les Hautes-Mynes.
- Écomusée du Val de Bièvre, Fresnes.
- Écomusée du Bois-du-Luc (La Louvière/Wallonie – Belgique).

Nous traiterons dans ce volet uniquement trente et une de ces réponses, puisque l'écomusée du Val de Bièvre fait partie de l'étude de terrain de la recherche, et que l'écomusée du Bois-du-Luc²¹⁰, implanté en Belgique et consacré à la culture minière et industrielle de la région wallonne, ne rentre pas dans le cadre géographique de notre étude, qui se limite au seul territoire français.

Le second volet de cette réflexion s'attachera à examiner comment l'analyse du corpus permet de voir autre chose que les données du questionnaire. Y seront présentés les résultats de la recherche. Nous y reviendrons sur le statut des objets contemporains collectés dans les trois cas d'étude, en interrogeant les similitudes et les parallèles existants entre eux. Cette question du statut a pour ambition de définir ce qui fait la spécificité de l'objet au musée. Les ensembles représentatifs des sociétés contemporaines tendent à constituer un système signifiant : par conséquent, ils interrogent, une fois validés par le musée, les notions de « document », de « mémoire », et de « patrimoine ». L'authenticité n'étant plus le critère sélectif de référence de l'objet muséal, quelles lectures sont à porter sur l'objet collecté aujourd'hui dans les musées de société ? Comment peut-il cultiver le social ou la mémoire du social pour penser le contemporain ? Quels sont, au final, les enjeux de sa collecte et de son exposition : un objet muséal supposé conserver la mémoire de la société actuelle peut-il représenter un simple objet parmi d'autres ?

2. Les besoins et l'intérêt de la collecte du contemporain au sein du réseau de la FEMS

Selon les données du questionnaire, trois musées seulement ne sont pas concernés par la collecte d'objets contemporains. Il s'agit du musée Les Hautes-Mynes, consacré à l'histoire de l'exploitation des mines de cuivre de la haute vallée de la Moselle, qui a perduré jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, du musée municipal « Traditions et Vie » de Châtillon-sur-Chalaronne, dans l'Ain, consacré à la vie rurale du début du XX^e siècle, et enfin de l'écomusée de la Brenne, voué à l'histoire locale, et touchant également à l'ethnologie, l'archéologie et aux sciences de la nature (géologie, ornithologie...). Néanmoins, ce dernier musée n'exclut pas la possibilité de recueillir éventuellement des objets contemporains, en fonction d'un futur thème d'exposition et/ou de recherche.

²¹⁰ Les réponses des deux écomusées en question figurent en annexe 29, p. 402-406.

L'écomusée du Marais vendéen–Le Daviaud est en phase de redéfinition de son projet scientifique et culturel, et ne dispose actuellement que de quelques pots gigognes datant de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ces cadeaux de mariage rappellent les collectes du MUCEM, sur le thème des mariages contemporains dans le bassin euro-méditerranéen.

Le recueil d'objets et de documents contemporains ne se limite pas uniquement aux zones urbaines, comme on aurait pu le croire, mais concerne aussi le milieu rural. Il est fondé principalement sur des dons de la population ou d'entreprises locales ou sur des achats en ventes aux enchères. Par ailleurs, contrairement aux trois musées étudiés sur le terrain, la collecte ne s'effectue pas à échéances régulières. Principalement fondée sur l'ethnologie, elle intervient, dans la plupart des cas, en fonction des expositions programmées, qu'elles soient permanentes ou temporaires.

Mis à part les musées consacrés aux activités industrielles, dont le rôle est de sauvegarder la mémoire et l'histoire des techniques (mines, textile, horlogerie, métallurgie, plasturgie...), les autres écomusées et musées de société enrichissent leurs collections suivant des thématiques très variées, alliant ethnologie, arts et traditions populaires, industrie, sciences et techniques, vie domestique, etc. À cet effet, le recueil des objets et des documents reflète une continuité de la thématique d'acquisition de base. Ainsi, les objets qui se rapportent à l'artisanat, à la viticulture, à l'urbanisme ou au commerce par exemple, révèlent l'évolution des savoir-faire d'aujourd'hui, tout en les comparant avec ceux d'antan.

À l'image du MUCEM, de l'écomusée du Val de Bièvre et du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, la collecte du contemporain dans les musées ayant répondu au questionnaire est étroitement liée au territoire. En ce sens, les pratiques d'élevage, d'agriculture ou d'artisanat évoquent la vie rurale, les bateaux des collections du Port-musée de Douarnenez – que celui-ci enrichit avec des dériveurs, des voiliers de plaisance ou encore des planches à voiles et de surf – témoignent du monde maritime. Par ailleurs, l'écomusée du Marais salant, l'un des plus anciens musées d'art et traditions populaires de Bretagne, développe ses collections autour de l'histoire de la saliculture du marais salant rétais.

Les musées consacrés à l'histoire et aux techniques de l'industrie textile offrent un large panorama de ce secteur d'activité sur leur territoire, à travers le recueil des machines et des outils de fabrication. Dans ce panel, le musée de la Chemiserie et de l'Élégance masculine

offre un cas de figure particulier, en se limitant à la mode masculine, principalement à travers l'histoire de la confection de la chemise.

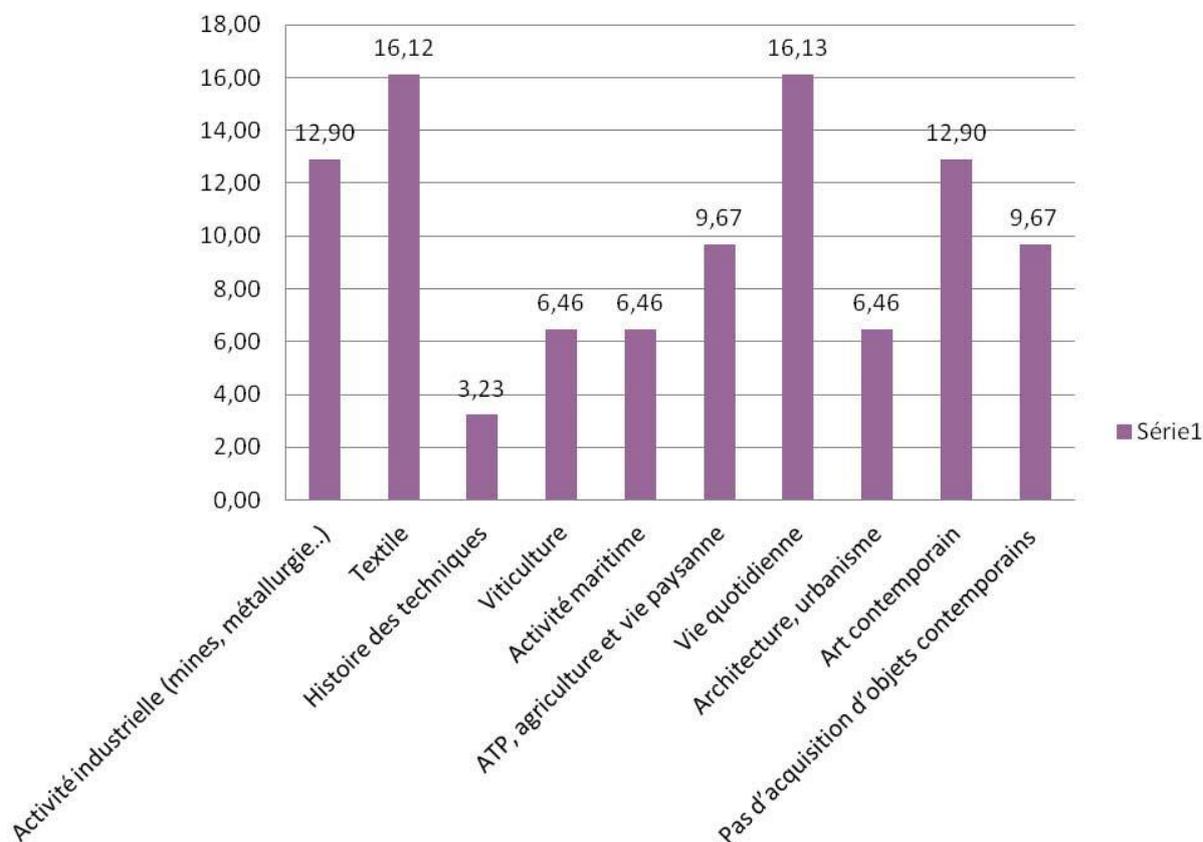


Figure 5. Pourcentage de la collecte du contemporain, au sein des musées de la FEMS, par thèmes.

D'un point de vue méthodologique, il s'agit autant d'établir une continuité dans l'histoire des acquisitions existantes que de sauvegarder les traces d'un patrimoine en voie de disparition. Si les collections du domaine de la viticulture ou des techniques retracent, à titre indicatif, la mémoire de fabrication, tout en ciblant l'innovation dans la production, seuls l'écomusée des Bruneaux et le musée du Peigne et de la Plasturgie évoquent les objets en voie de disparition. Plus particulièrement, le second musée intègre à son inventaire d'anciens objets en plastique artificiel, représentatifs d'un patrimoine industriel en danger d'extinction, tel le celluloid ou la galalithe.

L'écomusée de la Basse Seine et le Parc de Wesserling – écomusée textile de Haute-Alsace – n'affichent, quant à eux, aucun critère pour sélectionner les objets significatifs de la

période contemporaine. Par ailleurs, l'écomusée du Marais salant privilégie, dans son acquisition des salières, celles qui sont décalées par rapport à l'usage habituel.

Le cas de la maison de la Banlieue et de l'Architecture, située en Île-de-France, est unique, puisque celle-ci ne dispose pas de collections au sens classique du terme, mais considère le territoire et ses habitants en tant que collection à part entière. À ce sujet, l'établissement collecte, à côté de témoignages, toutes sortes de documents susceptibles de faire comprendre la construction du territoire de la banlieue essonniennaise (photographies, cartes postales, ouvrages, plans...), ainsi que des morceaux de pierres récupérés lors de démolitions (carrelages, briques, moulures, cabochons, grilles...) et qui sont révélateurs du paysage urbain. C'est le cas de la meulière, matériau significatif de certaines maisons anciennes construites au début du XX^e siècle en région parisienne, et qui reflètent un style architectural particulier, inspiré par l'Art nouveau. Néanmoins, ce manque d'objets matériels n'empêche pas l'établissement de fixer des critères de sélection des objets et des fonds documentaires recherchés. Dans ce sens, les cartes postales modernes ou semi-modernes sont acquises pour leur prix abordable et la rareté de leurs collectionneurs, tandis que l'aspect typique ou atypique d'une pièce abandonnée peut contribuer à sa récupération. S'ajoute à ces critères le lien direct avec le territoire de la banlieue parisienne.

À côté du thème de la vie domestique (écomusée-ferme du Coulevrain, musées départementaux A. et F. Demard, et musée du Bocage normand), cinq musées seulement évoquent les objets de la vie quotidienne et des modes de vie, thème récurrent des trois musées composant le corpus de notre recherche. Il s'agit de l'écomusée du Marais vendéen-Le Daviaud, de l'écomusée du Perche, du musée d'Elbeuf, qui recueille les objets quotidiens, étroitement liés à la production du patrimoine de textile, du musée départemental de Cuzals, et enfin de l'écomusée de la Bresse bourguignonne. Ce dernier s'intéresse spécialement aux objets de la vie courante qui témoignent des nouvelles technologies, comme le premier portable et le premier ordinateur, ainsi que du monde de l'enfance, comme les biberons et les jouets, en expansion au sein de la société. L'écomusée de la Bresse bourguignonne est aussi le seul, parmi les trente et un ayant répondu au questionnaire, à traiter de phénomènes astronomiques, comme l'éclipse de lune²¹¹, et de faits de société marquants, comme la coupe du monde du football de 1998.

²¹¹ Selon sa réponse au questionnaire, l'écomusée considère ce phénomène comme fait de société.

Quatre musées se démarquent par leur acquisition d'objets d'art contemporain et de design : le fait est d'autant plus remarquable que ce type d'acquisition occupe pour trois d'entre eux une place assez importante au sein des collections. Ainsi, le musée atelier textile du Feutre à Mouzon, dont la particularité est d'être à la fois un musée de société et un musée d'art²¹², est axé sur les rapports entre la production industrielle ancestrale du feutre et la création contemporaine dont il fait l'objet, afin de montrer l'évolution de son usage. Au cœur du bocage bressan, le musée départemental de la Bresse, situé sur le site historique de l'ancien domaine des Planons, conserve les traditions du territoire, tout en intégrant des créations contemporaines qui s'y rapportent : par exemple, des installations ont pour thèmes l'élevage et le paysage, tandis que la peinture et la sculpture illustrent ceux de l'alimentation et des traditions culinaires. Le musée départemental du Revermont présente quelques acquisitions d'art contemporain autour du patrimoine fruitier et des plantes cultivées dans l'Ain, qui constituent un héritage fragile à préserver. Enfin, le Port-musée de Douarnenez intègre à son inventaire quelques objets d'art, des lithographies et des tableaux relatifs au monde maritime, dans le but d'aborder des sujets d'actualité sur ce thème.

De manière générale, il ressort des réponses un intérêt largement partagé pour l'histoire des techniques et plus particulièrement pour les objets qui marquent soit un renouvellement, soit une rupture significative avec les pratiques « traditionnelles », qu'il s'agisse de la vie intérieure au foyer (produits électroménagers, vaisselle...), de la vie paysanne ou de la production industrielle et commerciale. Dans ce cas, l'objet doit représenter une innovation dans les matériaux (cas des musées industriels et de textile) ou dans les usages (évolution de la vie quotidienne). Le plus souvent, les objets sélectionnés matérialisent les savoir-faire des productions locales, lesquels soulignent également une rupture ou une continuité avec les collections existantes. En pratique, dans les trente et un musées en question, la quête de l'objet contemporain est fondée sur l'ethnologie, y compris lorsqu'il s'agit d'acquérir des œuvres d'art contemporain. D'ailleurs, les critères de choix d'objets évoqués rappellent ceux de l'acquisition classique de l'objet ethnographique : état matériel, matériau, résonance locale...

²¹² Le musée conserve également une collection de mobilier de design contemporain.

On remarque également, dans les réponses au questionnaire, un intérêt considérable pour l'habitant local, qui demeure important pour la compréhension de l'histoire de l'objet, qu'on en fasse un objet d'étude en soi ou que l'on se penche plutôt sur les donateurs (vignerons, mineurs...).

À l'instar des musées étudiés sur le terrain, ces différents établissements exploitent l'élément qui fait appartenir un objet contemporain à un contexte ethnographique donné. La nature de leurs thématiques de recherche implique une articulation forte entre passé et présent, notamment en matière de techniques et de savoir-faire locaux. Cette donnée est bien nécessaire pour inscrire une évolution dans le traitement des champs d'étude d'origine et permet, par conséquent, d'éviter un décalage entre les collections d'origine et les transformations contemporaines de leurs territoires. Cependant, le recueil de l'objet contemporain implique d'autres présupposés que ceux qui ressortaient avec intensité dans l'étude de terrain, c'est-à-dire : l'objet quotidien, les modes de vie urbains et les pratiques culturelles. Il s'agit de significations diverses, liées à la nature des savoir-faire locaux, au signes notables de continuités économique marquant le territoire, ou tout simplement de continuité thématique avec les fonds de collections de base.

Dans tous les cas, l'élaboration de nouveaux projets scientifiques et culturels joue un rôle déterminant dans la remise en question des politiques d'acquisition et dans le questionnement sur de nouveaux horizons en matière de collecte du contemporain. Citons à ce sujet les propos de Julie Guiyot-Corteville, soulevant d'autres initiatives déployées au sein de la fédération, et qui sont étroitement liées à l'intercommunalité et à l'aménagement des territoires : « À titre d'exemple, l'écomusée de la Margeride, pour le rural, a entrepris une analyse des politiques agricoles actuelles comme l'impact sociologique qu'a provoqué la pénétration de l'autoroute en Margeride. Le musée de Normandie à Caen [a présenté] une exposition "Vivre un port" qui, à partir d'une recherche ethnologique, présente l'évolution des métiers portuaires » (2004 : 41). L'intérêt des musées de sociétés pour le contemporain les pousse à explorer de nouveaux champs pour mettre en valeur leurs territoires, qu'il s'agisse de la reconversion dans le domaine de l'emploi dans les musées industriels ou encore du thème de l'enfance²¹³ (*ibidem*). Pour d'autres musées, notamment ceux consacrés aux savoir-

²¹³ L'auteur cite pour exemple la manifestation organisée par le musée du textile dans le cadre de la semaine internationale de l'enfance, suite à laquelle il a entamé une « réflexion collégiale sur l'enfant dans la société contemporaine par le prisme du vêtement ».

faire traditionnels, le champ contemporain est l'occasion d'élargir leurs compétences et de mettre en place des activités en association avec des artistes, afin de penser l'évolution des techniques : « le musée du Chapeau [...] organise chaque année un concours de création contemporaine. [...] Le Parc de Wesserling livre annuellement ses jardins à des plasticiens à l'occasion des "Jardins métissés", le musée du Feutre à Mouzon comme la maison de la Faïence de Desvres, confrontent des créateurs à une matière inédite pour eux. Le musée des Arts et Traditions de Champlitte, œuvre d'un muséographe amateur, se demande comment parler du monde contemporain, des grandes mutations qui se sont produites au cours du XX^e siècle sans trahir les fondateurs du musée » (Guiyot-Corteville, 2004 : 41).

Au-delà de la variété des préoccupations thématiques au sein du réseau, les réponses au questionnaire renseignent sur les manières dont les musées de société pensent aujourd'hui leurs missions en matière de collecte. En d'autres termes, elles indiquent les raisons pour lesquelles le musée opère ou non des évaluations d'objets, ce qui nous permet de conclure que les musées qui n'ont pas répondu à l'entretien, soit ne collectent pas de productions contemporaines, soit n'ont pas d'idées assez précises sur ce sujet qui, pourtant, les préoccupe.

L'objectif du questionnaire était d'avoir un aperçu sur ce que peut signifier le « contemporain » dans le réseau de la FEMS, ce qui nous a confrontés à une situation tout à fait différente de notre corpus de recherche : la collecte répond à un besoin d'enrichissement ou de renouvellement de fonds plus que d'un accompagnement dans la durée d'une politique sur le contemporain, en tant que sujet principal de recherche. Autrement dit, pratiquement toutes les politiques d'acquisitions conduites dans les trois musées du corpus sont programmées autour d'un sujet de recherche développé autour du thème du contemporain. Dans le cas des musées du réseau de la FEMS, l'essentiel des politiques d'acquisitions vise à combler les lacunes des collections sur le thème d'origine (agriculture, textile, industrie...), en y injectant des productions contemporaines, de façon à garantir à ces collections une continuité dans le temps. Le contemporain constitue dans ce sens moins un sujet qu'un moyen de collecte, ayant pour objectif de conserver la mémoire de fabrication des différentes filières industrielles traitées.

Deux tendances ressortent des pratiques d'acquisitions de ces musées : du point de vue de l'intérêt de la collecte, les objets doivent matérialiser la mémoire du territoire, d'où l'importance de les compléter systématiquement. Du point de vue de la méthodologie adoptée, le processus de collecte n'a lieu que pour des besoins d'expositions permanentes ou temporaires, ou encore de projets d'enquêtes ethnographiques. Cet aspect des missions montre que la collecte est recherchée dans le réseau de la FEMS, au gré des occasions, tandis qu'elle est plus affirmée dans les cas d'étude de terrain. Voyons dans le chapitre qui suit quelles sont les conséquences de cette logique sur le statut des collections.

CHAPITRE VIII

LES CONSÉQUENCES DE LA COLLECTE DU CONTEMPORAIN SUR LE STATUT DES OBJETS AU MUSÉE DE SOCIÉTÉ

Que nous apprennent des significations de l'objet ces modalités de constitution des collections contemporaines ? Le recueil de l'objet contemporain au sein des musées de société, on l'a vu en introduction, n'est pas sans conséquences sur le statut de l'objet recueilli ni sur la démarche intellectuelle et scientifique du musée. Les résultats de l'enquête de terrain nous amènent à poser, à ce stade, cette question du statut, en guise de synthèse, dans la mesure où le corpus interroge de façon empirique les notions de « document », de « mémoire » et de « patrimoine ».

Collecter l'objet d'aujourd'hui suppose une certaine prise de risque, le recul historique²¹⁴ n'étant pas là pour garantir la valeur des objets que s'approprie le musée. En fait, c'est par sa propre méthode d'investigation que le musée le légitime, puisqu'il témoigne de l'évolution de la société. Il ne s'agit certes pas ici de qualifier tel ou tel objet contemporain d'« objet-document », d'« objet de mémoire » ou d'« objet patrimonial », mais plutôt d'analyser ce qu'il signifie, au sein des trois musées étudiés, dans le cadre de ces trois notions. Dès lors, peuvent être établis des modèles de compréhension des objets contemporains tels qu'ils sont collectés aujourd'hui, à partir des deux questions qui se posent à ce stade de la recherche. Premièrement, quels sont les processus qui entrent en jeu dans la connaissance qu'on a de l'objet au moment de son intégration au musée ? Ensuite, comment définir un statut de l'objet au sein du musée de société, en produisant et en échangeant une connaissance et des informations à son sujet ?

Le cadre représentatif des exemples retenus dans l'étude de terrain conduit à trois résultats manifestes qui permettent de répondre à ces questions. Nous en évoquons ici la teneur avant de les développer dans les détails :

1- En premier lieu, le contexte des collectes renvoie clairement à une mise à distance de plus en plus marquée avec le passé. Pour autant, cette distanciation n'est pas seulement liée à l'objet, elle marque également une nouvelle forme de représentation de l'Autre. Longtemps, l'ethnologie allait à la rencontre d'un autre exotique « fantasmé » ; aujourd'hui, la disparition de la tension temporelle entre passé et présent marque un passage du musée des « Autres » au musée du « Même ». Nous avons souligné au MUCEM un va-et-vient permanent du local au

²¹⁴ Dans son article consacré à la collecte de l'objet contemporain au Musée de la civilisation à Québec, Sara Le Menestrel (1996 : 81) affirme que le recueil de ce type d'objet n'exclut pas toute perspective historique au musée, dans la mesure où le simple fait de sa circulation sur le marché, pendant quelques années, peut suffire à déterminer son importance.

global, en l'occurrence, de la ville de Marseille à l'Euroméditerranée. À Fresnes et à Saint-Quentin-en-Yvelines, l'habitant local s'impose comme unité d'étude idéale. Quelle est la pertinence d'un tel renversement de perspective au musée ?

2- En conséquence de la distanciation précédemment évoquée, apparaît l'ambivalence du rapport document/archives. Il est donc nécessaire de la mettre en exergue. Peut-on avancer que le musée collecte des documents en lien avec le contemporain dans une visée archivistique ? Plus précisément, qu'archive véritablement le musée ?

3- Enfin, s'impose au musée, de façon nouvelle et radicale, la question d'imprimer des orientations à l'enrichissement des collections, de la même façon qu'elle constitue une procédure inéluctable dans le domaine des archives, de l'inventaire ou de l'archéologie²¹⁵. Nouvelle, en raison de l'absence en France, d'une réelle politique de collecte d'objets « ethnographiques » (Dupaigne, 2008 : 629) (Coiffier, 2008: 660)²¹⁶ ; celui-ci rentrait au musée au gré d'initiatives spontanées. Radicale, cette question des priorités l'est aussi parce qu'elle éclaire les raisons et les circonstances des acquisitions des objets destinés à devenir le fonds constitutif du musée. Que signifie le *tri* au musée de société, si ce n'est désigner les objets qui suffisent à contenir seuls la contemporanéité de notre époque ? Et surtout, à quels critères répond-il ?

1. La mise à distance temporelle entre passé et présent

Une des conséquences attestées de la collecte des objets contemporains est la disparition de la tension temporelle entre le passé et le présent, c'est-à-dire entre « Nous » et les « Autres ». Il s'agit d'une situation d'ethnologie du proche où la question de la distanciation avec le passé et du rapprochement avec les habitants du territoire devient cruciale, d'autant plus qu'elle oblige le musée à revoir son angle d'approche.

Les musées de société sont des « musées de Soi » au sens de Benoît de l'Estoile : ils exposent « les trésors d'un groupe local, d'une *communauté* » (L'Estoile (de), 2007 : 12), par

²¹⁵ L'archéologie préventive repose sur la sélection, sur le terrain, du mobilier archéologique qui se trouve dans les dépôts de fouilles ; or, la sélection suppose une part d'éliminations.

²¹⁶ Selon Christian Coiffier (*ibidem*), le transfert des collections du musée de l'Homme et du MAAO vers le musée du Quai Branly marque un tournant décisif, notamment qu'il a permis la mise en place d'une réelle politique d'acquisition.

opposition aux « musées des Autres »²¹⁷ qui proposent « une *mise en scène* de l'altérité »²¹⁸. Ces deux notions traduisent une mutation radicale dans le rapport de l'anthropologie au musée (L'Estoile (de), 2008 : 665), c'est-à-dire, pour citer l'auteur, dans la « façon de mettre le monde en musée ». Entre ces deux mondes se jouent les frontières de l'altérité des cultures, entendue au sens de la reconnaissance d'un autre que soi-même.

Cette notion du « musée de Soi », telle que définie par Benoît de L'Estoile, renvoie au passé commun d'une communauté donnée : « les musées dits de société sont souvent l'héritage de projet d'affirmation d'une identité collective enracinée dans un passé commun » (*id.*, 2007 : 12). Il est pensé dans un rapport à un sentiment de « grandeur du passé », ou à un « sentiment de continuité » avec le passé. Or, les musées de société ne revendiquent plus une identité locale forte ancrée dans le passé : ils traitent de l'altérité des cultures et de leur proximité, en questionnant le proche, le semblable. Si l'ethnologie dite « lointaine » trouvait dans l'étude des non Occidentaux un moyen pour affirmer la propre différence de l'Occident, soit sa propre modernité, ce regard exotique porté sur les « Autres » comme des êtres inférieurs (primitifs, sauvages, premiers) a fini par éloigner le savoir anthropologique des réalités sociales (Bensa, 2006).

Aujourd'hui, le champ contemporain catalyse véritablement toutes les questions actuelles de l'ethnologie. Conservateurs et chercheurs se trouvent directement confrontés à l'univers d'un « Autre » qui leur ressemble et le laissent s'exprimer dans la rencontre. En raison de la proximité spatiale, culturelle et sociale, le champ du quotidien devient un lieu de production de représentations qui altèrent l'étrangeté de l'autre. Autant l'appartenance à un monde étranger conférait aux objets ethnographiques leur exotisme et permettait d'opérer une dichotomie entre deux groupes hiérarchisés (Staszak, 2008 : 13) sur le plan géographique et culturel, autant l'objet contemporain est porteur d'un questionnement sur soi. On ne pose pas sur lui un regard de curiosité, ni d'étonnement ; il permet d'observer les transformations de son propre monde. Aussi, le chercheur n'est pas étranger à ce qu'il observe sur le terrain ; le discours qu'il produit l'implique directement dans son propre univers socioculturel.

²¹⁷ L'auteur explique en note qu'il emploie les termes « Autres » et « Nous » avec une majuscule pour signaler des représentations des identités collectives, variées selon les contextes et non des « groupes objectifs » (2007 : 14).

²¹⁸ Le musée des Autres s'applique dans ce cas, selon l'auteur, au musée du Quai Branly, tout comme ses prédécesseurs qu'il a remplacé, à savoir le musée de l'Homme et le MAAO. (*ibid.* : 22).

Cette nouvelle démarche méthodologique confirme la réelle mutation du terrain ethnographique vers des sujets plus perceptibles et concourt à sa remise en cause épistémologique²¹⁹. Il est vrai que la question de la légitimité de l'ethnologie du proche est aujourd'hui chose admise. Dans le cadre de cette recherche, cette question se caractérise par un rapport dialectique entre distanciation avec le passé et rapprochement avec les sujets étudiés. C'est à ce stade que l'objet est pensé sur le plan d'une connaissance reconnue, non seulement par le musée, mais aussi par les usagers eux-mêmes.

Dans le contexte muséologique actuel, la question de l'altérité est abordée dans un contexte idéologique qui donne la priorité soit à la conversion des musées ethnographiques à l'esthétique, soit à la réhabilitation des cultures étrangères et à la remise en cause de l'héritage colonial. Le cas typique du musée du Quai Branly renvoie parfaitement à ces deux logiques. Le corpus de cette étude ne prétend ni à une démarche esthétisante ni à une revalorisation des collections que détiennent les musées, dans un sens idéologique à proprement parler. L'importance qu'ils accordent aux objets et à leurs détenteurs s'explique essentiellement par une logique de temporalité, ancrée dans le présent, et donc de plus en plus éloignée du passé, ce qui situe ces musées dans une démarche sociologique. Cette posture appuie davantage le rôle de la collecte du contemporain dans la transformation du statut de la recherche au sein du musée ethnographique.

²¹⁹ Les musées de civilisation œuvrent également dans ce sens. Selon Jean Davallon (Watremez, 2011 : 46), ces musées affichent, dans leur discours sur l'altérité, un « nouveau rapport aux cultures » qui consiste à reconnaître les objets issus d'autres univers, sans faire partie de leur culture d'origine, mais en se positionnant en tant que « débiteurs » à son égard.

Dans sa thèse de doctorat, soutenue le 16 novembre 2011, en Sciences de l'information et de la communication et de Philosophiae Doctor, à l'université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Gaëlle Lesaffre (2011) établit d'autres aspects de la nouvelle posture du musée de civilisation ; plus particulièrement celle du musée du Quai Branly, vis-à-vis des objets extra-occidentaux. Il s'agit de l'assignation de l'objet patrimonial par l'exposition, de l'authentification des objets exposés par le traitement muséal (étiquettes), et de l'assignation d'un statut de l'objet de curiosité par le dispositif médiatique de l'exposition. À travers une analyse sémiotique du plateau des collections du musée du Quai Branly, l'auteur confirme la posture de « délégation de sens » qu'occupe l'institution, en procurant au visiteur tous les éléments possibles d'interprétation des objets.

2. La perspective documentaire des collectes d'objets contemporains

Les trois musées étudiés ici sont confrontés, à des degrés différents, à la dualité « objet/document ». Cette question de l'approche documentaire n'est pas parfaitement résolue, étant donné la grande ambiguïté qui se fait jour entre la composition des archives de demain (statut documentaire) et celle des collections ou de la collecte (statut d'objet), c'est-à-dire entre, d'une part, la composition de savoirs annexes relatifs au contemporain en tant que phénomène d'étude central et, d'autre part, la composition d'artefacts de musée. La question est d'autant plus cruciale qu'elle renvoie à la complexité de la collecte et à son rapport aux autres missions du musée (conservation, transmission, communication).

En abordant la question de l'approche documentaire au musée de société, loin de nous la prétention de résoudre une fois pour toute la problématique complexe liée à l'objet et au document : une telle dichotomie, en effet, n'est jamais tranchée, étant donné que « dans un contexte de recherche, les objets de musées sont eux-mêmes considérés comme des documents alimentant la recherche » (Bary de, Tobelem dir., 1998 : 217). Il s'agit plutôt, ici, de revenir sur des cas concrets qui ressortissent de cette complexité, laquelle, quand bien même elle paraît difficile à démêler, mérite au moins d'être exposée de manière factuelle, de façon à examiner les moyens par lesquels le musée construit une logique entre les deux composantes pour définir la connaissance qui sous-tend son discours.

En avançant dans l'argumentation du corpus, nous constatons que les trois musées en question se positionnent entre deux logiques : d'une part, celle des archives, c'est-à-dire de l'existant, dans laquelle ils se trouvent submergés par la quantité considérable des objets à conserver ; d'autre part, celle des critères de tri de ces objets. Or, bien des critères déterminent le processus d'acquisition. Tenter d'en analyser le sens, les motivations et les finalités permettra de définir ce que signifie, au fond, collecter du contemporain au musée de société.

Pour y parvenir, il y a lieu d'utiliser trois éléments d'analyse, complémentaires et intrinsèquement liés entre eux :

1- La logique des archives : l'approche par le document nous permettra, dans un premier temps, de vérifier si la collecte des documents au musée de société s'inscrit dans une perspective archivistique. Nous nous attacherons donc logiquement, aux deux notions de

« document » et de « document d'archives », afin de dégager les articulations établies entre elles.

2- La logique de la collecte : ensuite, à la lumière du questionnaire du chapitre précédent, nous nous intéresserons tout particulièrement au processus de *tri*, afin de comprendre pourquoi les trois musées étudiés ici trouvent, à leur tour, pertinent de collecter du contemporain.

Ces deux premiers points d'analyse nous permettront d'examiner la différence ou le lien établi entre la logique des archives (document) et celle de la collecte (objet).

3- La logique de la mise en patrimoine : enfin, puisque l'entrée au musée implique une transmission aux générations à venir, dans quelle mesure ce contexte de collecte d'objets et de documents contemporains est-il favorable au processus de patrimonialisation²²⁰ ?

2.1. La logique des « archives » et du « document » dans les cas de l'étude de terrain

Il existe une ambiguïté entre la notion de « document » et celle de « pièce d'archives ». S'il y a officiellement consensus, sur les plans légal et professionnel, quant à la définition des archives, c'est loin d'être le cas pour ce qui est du document²²¹.

En France, la définition légale des archives a été adoptée définitivement en 1979, et inspirée directement par les professionnels du domaine. Selon la définition donnée par le Code du patrimoine²²², « les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité ». Cette définition extensive élargit le champ d'intervention des archives au-delà de l'écrit et ne le

²²⁰ Nous entendons par processus de patrimonialisation les procédures d'appropriation patrimoniale appliquée à des biens matériels et immatériels. Ces procédures peuvent émaner d'intervenants variés (scientifiques, juridiques, etc.).

²²¹ La complexité de la notion va bien au-delà de sa relation intrinsèque à l'information. Aujourd'hui, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication (SIC), le document est interrogé en tant qu'espace de connaissance, c'est-à-dire en tant qu'objet de médiation.

²²² Version consolidée au 19 avril 2011. Livre II sur les archives, titre 1^{er} (régime général des archives), article L.211.1. La loi sur les archives de 1979, plusieurs fois modifiée depuis (mais jamais sur ce point), a été intégrée au Code du patrimoine.

limite pas à la seule production administrative. Il en résulte que tous les documents sont des archives, sans distinction de forme ni de support (papier, informatique, audiovisuel), dès le moment où ils ont été produits ou reçus dans l'exercice d'une activité donnée.

Le terme « archives » désigne des documents conservés pour servir un jour à des fins de preuve pour un phénomène donné, ou encore, à des périodes diverses de leur cycle de vie, toutes les sources de l'histoire individuelle et collective, contemporaine ou ancienne, nationale ou locale. À ce titre, les documents d'archives peuvent constituer des sources pour favoriser la recherche historique, bien qu'ils n'aient pas été conçus à l'origine dans une telle finalité.

L'une des caractéristiques essentielles des archives est que leur simple agencement entre elles est lui-même porteur d'information. Un ensemble d'archives produites par la même personne (physique ou morale) est appelée « fonds d'archives » ou tout simplement « fonds »²²³. Le document d'archives appartient donc par définition à un ensemble documentaire (son fonds d'origine), principe fondamental de l'organisation et du traitement des documents. La conséquence de ce contexte qui détermine l'unicité des archives est que celui-ci leur est intérieur, puisqu'il les définit à la fois comme objets et comme ensemble, ce qui n'est pas le cas des objets de collection dont le contexte demeure extérieur (Grimard, 1994 : 61).

Par principe, un document distrait de son fonds d'archives est un document perdu, de même que son fonds d'origine est mutilé, ce qui revient à affirmer que, dans la mesure où « la conservation des archives est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche »²²⁴, le meilleur endroit où les archives puissent se trouver, c'est bel et bien dans un service d'archives. Dès lors, il est souhaitable de ne pas exposer des archives à proprement parler dans les musées. L'équivalence, *mutatis mutandis*, entre le « fonds » d'archives et la « collection », en bibliothèques ou en musée, n'est en effet qu'une apparence trompeuse : le fonds d'archives, qui regroupe l'ensemble cohérent des documents produits et reçus par une même entité, s'est constitué de manière organique, en fonction de l'activité de l'entité en question. Il ne résulte pas, comme la collection, d'un choix raisonné, en fonction « de ses buts, de la commodité des utilisateurs ou des nécessités matérielles » (Favier, 1958 : 3).

²²³ Le respect de la constitution organique du fonds favorise la recherche historique, c'est pourquoi il est au cœur de la pratique archivistique.

²²⁴ Article L211-2 du Code du patrimoine.

Une autre donnée oppose d'emblée la notion de fonds à celle de collection : les données à archiver (dans un service d'archives par exemple) correspondent à un processus achevé ; elles sont validées et ne doivent plus être modifiées, puisqu'elles sont les traces d'un événement à une date donnée ; tandis que la réunion des pièces d'une collection se fait de manière artificielle, volontaire et progressive dans le temps, en tenant compte de la similitude d'un ou de plusieurs caractères des objets et documents la constituant. Les objets de design, pour ne prendre que cet exemple, suivent un schéma de collecte progressif dans le temps qui tient compte de leurs éléments comparatifs.

La visée communicationnelle du document est une donnée essentielle à sa définition. Selon le *Dictionnaire de l'information* (Cacaly, 2008), un document est un « support porteur d'information ». Il ne se limite pas uniquement à l'information sur papier, puisque tout objet matériel – naturel ou artificiel – peut être utilisé comme document, du moment qu'il constitue un « tout signifiant » : il enseigne quelque chose et transmet une information à son destinataire. Dans ce sens, les documents au musée sont considérés sous leurs natures les plus diverses : images, manuscrits (au sens large, tout document écrit à la main), imprimés (bibliographiques ou iconographiques), enregistrements sonores et audiovisuels, enregistrements vidéo, CD-Rom, DVD, base de données, films, affiches, cartes et plans, correspondances, photographies, maquettes, etc. Dans le cas du MUCEM, les « éphémères » (tracts, faire-part, prospectus, billets, menus...) entrent également dans cette catégorie. L'ensemble constitue une unité autonome qui repose sur un support matériel stable, peut servir de preuve, et s'inscrit dans un contexte documentaire apporté par son donateur.

De manière générale, le musée conserve à côté de l'objet un savoir sur lui, concrétisé par la mise en fiche d'inventaire. Nous retenons dans ce sens la définition du « document muséal », dressé par le *Manuel de muséographie*, à savoir « ce qui apporte les preuves d'authenticité de l'objet de musée, qui fournit les informations sur cet objet et son environnement – qui le “documente” – et cela aussi bien dans les actes de collecte, d'inventaire et de catalogage, que dans ceux d'exposition » (Bary de, Tobelem dir., 1998 : 217). La définition du document reste donc très vague et renvoie, dans le cadre du musée, à la « nature » de ce document. De manière générique, on parlera au total de documents écrits ou enregistrés plutôt que d'« archives » dans le sens évoqué plus haut, d'autant que ce dernier transcende cette même « nature » ou « support » du document : un objet en trois dimensions pouvant fort bien appartenir, au même titre qu'un document écrit, à un fonds d'archives.

Paradoxalement, une fois les documents conservés au-delà de leur durée d'usage originel, ils deviennent des documents d'archives et sont une source pour l'historien²²⁵. Dans ce cas, et contrairement à la conception archivistique évoquée ci-dessus parce qu'elle a inspiré le Code du patrimoine, la limite temporelle est donc une donnée décisive de distinction entre le document et le document d'archives. Un document ou objet-document contemporain a donc une chance de devenir pièce d'archives, à condition d'être conservé dans le temps et pourvu que l'information qu'il porte contienne des éléments permettant ce type d'exploitation.

2.2. Le sens de la mise en archives au musée de société

La logique des archives, nous l'avons vu, consiste à conserver de l'existant pour justifier de sa trace, en fonction d'un intérêt historique²²⁶, administratif, ou autre, qui soit sur le long terme et qui prenne en compte aussi bien l'état du support matériel de l'information que le contenu du document. En résulte que l'archivage à long terme est une conséquence logique de l'environnement réglementaire d'une entité : ce qu'elle fait doit être tracé dans des documents afin d'en garantir la fiabilité dans le temps. Ce processus va au-delà de la gestion physique et pérenne des données ; il entend maîtriser, intellectuellement, le contenu du fonds. Dans un cadre institutionnel par exemple (administration ou organisme), les documents d'archives ne sont pas conservés uniquement dans une orientation historique, tout comme ils ne servent pas toujours de preuve (administrative, légale, financière) pour garantir des droits (cadre juridique). Une fois produits ou reçus, ils sont conservés pour faciliter la gestion et assurer la continuité de l'action institutionnelle. En faisant connaître les précédents, ils contribuent à la documentation administrative et à l'organisation de l'institution, lui offrant une traçabilité de l'ensemble de ses activités (administratives, commerciales, industrielles...), ce qui va aider à la prise de décisions et par conséquent, à renforcer le pouvoir institutionnel²²⁷. Le contexte institutionnel favorise à cet effet la transformation des traces en archives, celles-ci servent d'outil de travail, voire d'outil productif de l'information, puisqu'elles sont destinées à fonder la responsabilité ou la mémoire d'une entité, depuis sa conception.

²²⁵ L'objet-témoin, par exemple, est un témoin historique qui sert en tant qu'objet matériel de source documentaire du passé humain, soit pour modérer le manque de documents écrits, soit pour les compléter (Debary, Turgeon, 2007 : 3).

²²⁶ Les Archives nationales ou départementales, par exemple, favorisent la recherche généalogique et historique.

²²⁷ C'est le cas des débats du Sénat ou de l'Assemblée nationale par exemple.

On comprendra que les fonds d'archives survivent aux entités qui les ont produits, tant que le lien qui les unit n'est pas perdu de vue, ce qui ne nécessite pas de critères préalables pour les choisir. Seuls entrent en ligne de compte l'importance de l'information et le critère de classement²²⁸, lequel nécessite qu'elles demeurent groupées en fonds, ce qui conduit à l'élaboration de l'inventaire (Cœuré, Duclert, 2001 : 71). La collection muséale contient de l'information, mais elle répond, à l'inverse, à des besoins thématiques de collecte et d'exposition fondés sur des paramètres précisés au préalable. En cas de recueil de documents liés à des pratiques sociales d'aujourd'hui, le musée n'a nullement l'intention de prouver ses activités, tout comme il ne vise pas à défendre des intérêts et des droits. Il en va de même pour l'aspect achevé qui fonde les archives : contrairement aux archives administratives courantes, versées à un service d'archives une fois devenues inutiles, la nature de l'objet contemporain renvoie naturellement à un processus en cours. Le minitel, par exemple, a naturellement sa place au musée de Saint-Quentin-en-Yvelines, non pas parce qu'il est devenu hors d'usage, puisque remplacé par l'ordinateur, mais parce qu'il renvoie à un phénomène en effervescence : l'informatique.

Au-delà de ces spécificités propres aux archives et aux objets de musée, les deux entités résultent d'un travail individuel ou collectif, privé ou public. Dans la forme, elles se composent d'ensembles variés, fixés sur différents supports. Dans le fonds, elles nécessitent d'être sauvegardées parce qu'elles forment « des sources d'informations utiles au développement de nouveaux savoirs » (Grimard, 1994 : 61). Aussi se rencontrent-elles au niveau de trois éléments : l'absence de valeur patrimoniale originelle, la survie éventuelle au contexte de production, et en conséquence, la valeur potentielle de source historique.

Revenons, pour y voir plus clair, à des exemples illustratifs des collectes dégagés du corpus pour vérifier ce qui permet de dire que tel objet est exploitable comme document.

Dans le cas du MUCEM, l'approche documentaire est une assise manifeste car elle consiste à documenter le monde euro-méditerranéen. Bien qu'il considère tous les artefacts collectés comme des objets, y compris les affiches, les dépliants, par exemple, ces documents

²²⁸ Notons qu'il existe des notions systématiques de tri et d'élimination qui sont significatives du processus du traitement de l'information, c'est-à-dire de sa transformation en archive : description, indexation, échantillonnage, manipulation, classement, rangement, conservation matérielle, inventaire (l'archivistique : qui désigne l'ensemble des opérations du traitement des archives), évaluation... Ces notions ont pour objectif de déterminer ce qui doit être conservé indéfiniment au sein de la masse importante des documents produits.

sont des « objets-documents » au sens de Jean Davallon, puisqu'ils portent des informations sur une culture donnée (1999 : 217). Paradoxalement, les objets touristiques ont clairement un statut d'objets de musée.

Certains documents réunis sur le thème du sida, comme une lettre d'enfant malade, un faire-part de condoléances adressé aux parents d'un malade décédé, ou encore une lettre de soignant, présentent, de par leur symbolique poignante, un cas de figure particulier de documents. Certes, ils sont entrés au musée en tant qu'archives propres aux hôpitaux et aux associations luttant contre la pandémie. Pour autant, ils endossent le même statut que l'objet à trois dimensions, de la même façon que les dessins²²⁹ et travaux réalisés par des enfants à « l'Atelier de l'imaginaire » de l'écomusée du Val de Bièvre, dont certains, on l'a vu, ont été dotés de numéros d'inventaire.

Comme nous l'avons précédemment mentionné au sujet du musée de Saint-Quentin-en-Yvelines, les catalogues et magazines rassemblés auprès de diverses enseignes de décoration ne sont pas dotés de numéros d'inventaire, mais sont néanmoins considérés comme relevant des collections du musée, en tant qu'archives, et ont un apport direct à la recherche, du fait de leur intérêt documentaire et comparatif de l'évolution du mobilier contemporain. Inversement, certains livres font partie des collections du musée, comme une typographie des années 1970, acquise pour sa particularité. C'est donc l'intérêt de la pièce collectée qui va déterminer sa place au musée en tant que document ou en tant qu'élément de recherche aidant à la documentation. Il en va de même pour tous les supports originaux de création qui ont été achetés directement aux artistes (dessins, maquettes, correspondances...), dans le cadre de l'exposition sur l'art public. En tant qu'archives privées, ces différents supports témoignent d'une démarche intellectuelle et artistique à mettre en valeur, qui n'est pas sans rappeler les outils de travail des graffeurs, intégrés au fonds du MUCEM (carnets de brouillons, dessins préparatifs...).

²²⁹ Il est possible d'appliquer à ces dessins d'enfants la notion d'« objet-poème » d'Élise Dubuc (2002 : 31). Ce principe épistémologique « consiste à mettre en valeur l'esthétique polysémique des objets », ce qui ouvre le champ à toutes les interprétations possibles pour présenter l'objet. Il s'apparente au calligramme « contrairement à "l'objet rébus" qui fonctionne par élimination des sens parasites au discours » (Davallon, 1986). L'objet-poème consiste à présenter les objets de différentes façons, dans des lieux différents, pour illustrer des propos différents qui répondent à diverses disciplines, ce qui crée des expressions multiples.

Ces exemples illustrent bien la difficulté de tracer une frontière entre l'objet et le document de collection, d'autant plus qu'il s'agit, dans les trois terrains, de collecter des objets tout en les documentant, c'est-à-dire tout en créant un savoir sur eux. Autrement dit, en documentant l'objet, on va, d'une part, le constituer, d'autre part, constituer cette documentation elle-même en document. Pourtant, cette situation paradoxale induit un renversement de situation de taille : si les archives impliquent des informations classées et répertoriées, au musée les objets et les documents sont sélectionnés pour leur représentativité symbolique et ne servent guère à tracer une continuité institutionnelle. En ce sens, ce qui fait document au musée est ce qui fait le dispositif de collecte et l'exposition, plutôt que la production de la connaissance, liée à la mise à distance que nous avons déjà évoquée. Il s'agit là du passage d'un statut de qualification (objet qui qualifie quelque chose) à un statut de documentation (objet qui sert à documenter quelque chose d'actuel). Le musée introduit à cet égard une logique de documentation systématique que n'a pas le collectionneur (porté par le goût, plus subjectif). Cela étant, au lieu de documenter l'objet à partir de son monde d'origine, il s'attache à documenter son univers originel à partir de l'objet, d'où l'importance du témoignage pour sa validation scientifique. Cette implication documentaire instaure au musée, de manière évidente, une mise en archives des pratiques socioculturelles liées au contexte d'usage de l'objet.

3. La logique de la collecte au musée de société

3.1. Le tri des objets : un enjeu scientifique

Il ressort des trois collectes opérées sur le terrain que l'établissement de priorités est une donnée qui préexiste à l'acquisition des objets. Bien entendu, la sélection est un acte essentiel à toute politique d'acquisition ; l'aborder c'est évoquer la collection, fondement de tout musée, mais c'est aussi questionner la mise en œuvre d'objectifs cohérents pour constituer un fonds équilibré dans la durée, ce qui engage la responsabilité des musées à garantir une certaine cohérence avec les grandes orientations de leurs missions.

La motivation d'acquisition est traditionnellement établie selon les qualités de l'artefact en matière de valeur historique (rareté, biographie, provenance), ethnographique (rareté, représentativité, technique, style, forme), esthétique ou documentaire. Le musée se prononce en fonction des critères d'authenticité, du lien avec la vocation de l'établissement,

de l'état de l'objet, de son origine. Ces référents ont été soulevés par le réseau de la FEMS et renvoient à l'entrée classique de l'objet ethnographique au musée. Rappelons dans ce contexte les quatre critères²³⁰ répertoriés par Marc Maure, à savoir le *critère d'ancienneté* qui renvoie plus aux objets faisant preuve d'une "continuité historique" qu'aux objets les plus anciens, le *critère de particularité et d'originalité* qui marque les artefacts à caractère d'altérité, le *critère de pureté* qui concerne cette fois-ci les objets affranchis de toute influence étrangère en style et en technique et le *critère d'harmonie* que l'auteur utilise pour désigner les objets « qui de par la qualité de leur exécution ou de leur décor font la preuve de la parcimonie, de l'application, de la capacité d'adaptation et du sens esthétique des anciens » (Maure, 2007 : 124-125).

Le choix de l'objet contemporain échappe à ces références puisqu'il est régi plus par l'inflation de sa production que par sa rareté. Ce n'est donc pas une quelconque valeur intrinsèque de cet objet dérisoire qui fait sa qualité culturelle et muséale, pas même nécessairement ses qualités esthétiques ou techniques. C'est sa présence forte dans les représentations sociales qui le qualifie de la sorte. Ce contexte ambivalent nécessite que l'on détermine des critères de pertinence pour dégager la valeur potentielle de certains objets au milieu de tant d'autres. La pertinence qualifie ici ce qui s'inscrit dans la ligne de l'objectif poursuivi. Elle est en lien direct avec la finalité recherchée et dépend des besoins spécifiques de chaque musée qui en est le seul juge.

Bien évidemment, le PSC ne conduit pas uniquement à la programmation muséographique et à un système de sauvegarde et de conservation, mais prédétermine en même temps les fondements qui permettent de contrôler les acquisitions et de garder, par le même lieu, un niveau régulier et évolutif de leur contenu.

La collecte pratiquée dans le cadre du corpus est à la fois sélective et évolutive car elle doit intégrer le sens que les objets peuvent endosser, en fonction de leur évolution possible en société. Elle est afférente aux missions et se situe entre l'étape de recherche et celle de l'acquisition. D'une part, elle prépare un cadre de recherche scientifique pour préciser les typologies d'objets à recueillir, c'est-à-dire l'identité des collections, à la croisée de

²³⁰ Cette définition a été élaborée par l'auteur à partir de son étude de la construction du patrimoine national norvégien au XIX^e siècle, lequel se caractérise par « le culte de la figure emblématique du paysan et la création des musées de plein air ».

l'ethnographie, de l'ethnologie urbaine, de l'anthropologie et de la sociologie. D'autre part, elle justifie la politique d'acquisition proprement dite, qu'il s'agisse d'achat, d'emprunt ou de dépôts ; de là découle la légitimité du *tri*.

Le processus de collecte illustre la dynamique du musée qui se manifeste à travers toutes les actions pratiquées sur le terrain pour récolter des artefacts significatifs, soit auprès des populations, soit auprès des institutions. Tout ce qui est généré n'a pas la même valeur : certains objets présentent de l'intérêt, d'autres en ont à l'évidence beaucoup moins. La collecte permet, dans ce sens, de travailler sur le contenu et sur la consistance des choses, de décliner les artefacts en typologies explicites et de les répertorier dans la collection. À côté de cette valeur sémantique, la collecte est porteuse d'une approche de la culture puisqu'elle permet une configuration collective, d'autant plus qu'elle instaure le rapport essentiel du musée à la temporalité : collecter aujourd'hui pour demain. Le *tri* constitue dès lors un enjeu scientifique de taille, vu qu'il spécifie ce qui doit être conservé indéfiniment au musée pour des raisons de transmission et de recherche et qu'il légitime même la présence des objets contemporains au musée.

Au sein du réseau de la FEMS, cette étape est décisive pour déterminer les axes d'intervention sur le plan du recueil de l'objet. Celui-ci est pensé par rapport à d'autres objets ethnographiques dont il doit assurer la continuité physique et retracer l'évolution technique.

Mis à part une conception systématique et quantitative des acquisitions, observée au MUCEM, sa démarche, tout comme celle de l'écomusée du Val de Bièvre et du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, n'entend pas classifier l'objet contemporain en catégories, mais cherche à le valoriser d'un point de vue muséologique. Cette démarche n'est pas sans conséquences sur le statut de l'objet qui est pensé par rapport à ce qu'il représente.

De manière générale, les exemples recueillis auprès du réseau de la FEMS et des terrains de recherche illustrent une continuité dans le questionnement de l'objet ethnographique à travers de nouvelles approches, liées à la nature de l'objet contemporain, à son contexte de production, au développement des missions du musée de société, et à l'intérêt croissant porté au public.

Étant de nature vulnérable, l'objet contemporain nécessite une approche particulière pour servir d'outil de connaissance et transmettre les savoirs de la société actuelle. Quels sont les critères majeurs inhérents à l'évaluation des pièces susceptibles d'enrichir les collections contemporaines du musée ? Y a-t-il des déterminants clés qui fondent ces critères ?

3.2. Les critères du tri des objets contemporains

Le choix idéologique prévaut sur la nature de l'objet. Certaines conditions entrent en jeu dans l'approbation des pièces produites actuellement et représentent un intérêt scientifique avéré. Leur caractère est dicté par l'actualité pressante des événements d'aujourd'hui dans l'objectif de proposer des thèmes problématiques. Ces critères d'intérêt se déclinent en trois catégories qui dominent de façon récurrente ; il est évidemment possible de les adapter, de les fusionner en partie ou en totalité :

3.2.1. Critère lié au contexte de production et de diffusion

La circulation des objets est devenue aujourd'hui un élément fondamental du fonctionnement de la société. Il est possible d'appréhender ce contexte selon la valeur d'usage de l'objet ou selon les circuits commerciaux qu'il emprunte. Ces deux cas de figure renvoient respectivement à des critères de socialisation et de diffusion.

a- L'objet a une fonction sociale parce qu'il fait preuve d'une potentialité importante, due au registre symbolique qu'il projette. Il est porteur de signes et de significations (dénotations et connotations). C'est donc à travers sa confrontation aux autres et sa projection dans la construction du social qu'il prend toute sa signification. C'est ce qu'Élise Dubuc (2000) qualifie d'« objet migrateur »²³¹ ou d'« objet-sujet »²³². Dans cette configuration, nous proposons la notion d'objet « sociétal », que nous définirons comme une unité concrète à dominante sociale, qui sert à construire un modèle culturel ou social. Qu'il évoque un loisir,

²³¹ Selon Élise Dubuc (2000), « l'objet migrateur » est l'objet qui, d'une personne à une autre, d'une culture à une autre, soulève le voile sur la socialisation ou la vie sociale des objets.

²³² Ou ce que l'auteur appelle « vers l'émergence du sujet » (*ibid.*). Cette notion propose de passer d'une muséologie de l'objet à une muséologie du vivant, qui appelle à une nouvelle rencontre entre les anthropologues et les sujets étudiés. Ce principe traite de l'épistémologie du sujet. Nous pouvons considérer sous cet angle l'implication des populations dans la vie du musée, ce qui permet de modifier les rapports des musées aux objets en primant l'expérience du visiteur sur l'authenticité de l'objet (Mac Donald, Alsford, 1989). Cela rejoint l'idée de Hilde Hein, citée par l'auteur, et qui fait passer l'institution muséale de « productrice de valeurs », à celle récente de « productrice d'expérience ».

une activité économique, le comportement vestimentaire d'une époque donnée ou encore un aspect trivial de la vie quotidienne contemporaine, l'objet devient muséal dès lors que sa valeur est partagée et que son usage est modélisé comme mode de vie.

b- La circulation mondialisée de l'objet contemporain ressort de façon notoire des enquêtes-collectes du MUCEM. Contrairement au MNATP qui se limitait à des collectes de « petites séries artisanales » au nom de l'urgence (Chevalier, 2008 : 632), le projet entend élargir son domaine de collecte aux produits industriels dans un contexte mondialisé. Ce regain d'intérêt pour l'objet industriel trouve sa logique dans le contexte même de consommation, c'est-à-dire d'une part son cheminement commercial (les objets touristiques en sont l'exemple le plus illustratif), d'autre part les nouvelles fonctions et les nouvelles habitudes que cela génère (cas des objets utilisés dans les mariages et qui témoignent de la multiplicité de leurs vies selon les générations). En d'autres termes, il s'agit de montrer que l'uniformisation s'accommode de la différenciation. On assiste au MUCEM à une redéfinition des frontières, non seulement géographiques, mais aussi culturelles dans un espace d'échange, soit pour reprendre Bernard Dupaigne, dans « un espace d'historicité, de circulation » (2008 : 629).

3.2.2. Critère lié à l'information.

L'objet contemporain est principalement collecté du point de vue du public. Cette nouvelle pratique ethnographique érige le témoignage oral en document porteur de sens. L'objet jouit d'un statut pour les visiteurs qui l'ont donné ou prêté pour transmettre une vérité individuelle. Il est pensé en relation à des habitants et de quelque chose de symbolique pour eux. Ce principe méthodique est dominant à l'écomusée du Val de Bièvre et au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, où sont explorés des éléments susceptibles de stimuler une réflexion personnelle chez l'habitant. Celui-ci se trouve, par conséquent, dans une démarche de communication. Nous avons là une modalité fondée sur la reconnaissance de l'intérêt du public avec lequel se construit la collecte, c'est-à-dire sur la prise en compte dans le processus de muséalisation, du visiteur, appelé à devenir acteur de la collecte elle-même. Cette situation communicationnelle implique un passage de l'objet témoin à un « système-témoin », à l'intérieur duquel l'objet exposé est avant tout, un objet de questionnement collectif. Plus encore, elle exprime le regard que le musée propose de porter sur l'habitant et sur l'objet, décodé en structure porteuse de sens.

3.2.3. Critère lié à la mémoire

Outre la forte consistance symbolique qui définit l'objet contemporain, celui-ci se caractérise par l'urgence de sa sauvegarde, à cause de sa production massive et éphémère et à cause de la propre disparition des modes de vie dont il témoigne.

Dans son acception la plus courante, la notion de mémoire est une forme d'invocation légitime du passé, à partir des souvenirs qu'un individu ou un groupe social a de son passé et de lui-même. Musées, monuments et commémorations sont autant de lieux et d'expressions culturelles et historiques qui incarnent le passé et le légitiment.

Aujourd'hui, c'est la mémoire qui mobilise la collecte des objets dans les musées de société, afin de répondre à un besoin social de reconnaissance de ce qui disparaît (Duclos, 2006). Plus particulièrement, c'est l'invocation du « devoir de mémoire » qui prédomine, notamment envers les productions matérielles et immatérielles des sociétés contemporaines.

Cet engouement mémoriel induit une recherche de réconciliation et de réhabilitation des patrimoines dans leur diversité – comme des histoires particulières et minoritaires – et reflète, par conséquent, une démarche à caractère historique. Ainsi, dans le contexte patrimonial, il est surtout question de célébrer la « mémoire collective », entendue comme l'ensemble des souvenirs partagés par des individus d'un même groupe social, dans le même temps et dans le même espace, soit la somme de leurs souvenirs et de leurs vécus.

La notion de « mémoire collective », terme-monument forgé et introduit par le sociologue Maurice Halbwachs dans *Les Cadres sociaux de la mémoire* en 1925, est un moteur de structuration identitaire et de transmission dans les sociétés. C'est le partage de souvenirs communs qui maintient la cohésion du groupe et qui détermine, conséquemment, son identité. Maurice Halbwachs a soulevé la question de la matérialisation de la mémoire, soutenant que la vie sociale repose sur une essence matérielle qui ne prend existence que sous forme socialisée²³³. Il a inventé la notion de « cadre social » où se met en place la mémoire de la société, de même qu'il a défini la mémoire individuelle à partir de ses dimensions sociales.

²³³ Ainsi, la mémoire structure les éléments déterminants dans les pratiques sociales, comme le langage. Par ailleurs, c'est la famille qui structure la mémoire commune partagée par ses membres à partir des rôles joués par chacun dans la vie commune ; ce qui signifie que c'est la famille qui produit la mémoire collective et la transmission des origines. Ce schéma peut s'appliquer à toute structure sociale vis-à-vis de ses membres.

Le processus mémoriel s'élabore à partir de la construction identitaire pour être transmis. Les deux substrats sont imbriqués dans un schéma de dépendance relationnelle. De ce fait, la mémoire est rarement prise en compte pour elle-même ; elle participe à la création d'un lien commun et communautaire, et l'identité est susceptible de renforcer ce lien tangible.

Dans le cadre des sciences humaines, la mémoire est souvent pensée en lien avec l'histoire. Paradoxalement, il est souvent d'usage d'opposer les deux notions. Pierre Nora oppose la mémoire, phénomène affectif qui se vit au présent « éternel », à l'histoire qui, plus intellectuelle et plus analytique, représente le passé (Nora dir., 1984 : 19). Pour cet historien qui soutient la diversité des formes mémorielles face à l'universalité historique, « la mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif » (*ibidem*).

D'un autre point de vue, Paul Ricœur (2000), qui se pose la question d'une juste représentation du passé, soutient que la mémoire pose le problème de la subjectivité parce qu'elle représente ce qui a existé, alors qu'il n'est plus, ce qui brouille les pistes de la frontière entre le réel et l'imaginaire. L'histoire, au contraire, vise une certaine objectivité, parce qu'elle est universelle et ne peut se lire selon un seul regard. Voici qui amène ce philosophe à placer la représentation du passé (*id.* 2004), aussi changeante soit-elle, au cœur du lien social.

Le musée de société interroge les constructions mémorielles et leurs particularités, mais il les situe dans une démarche historique et, depuis les dernières décennies, dans une démarche sociale et culturelle. Toutefois, il n'interroge pas les mémoires individualisées dans un contexte isolé, mais les intègre dans un cadre de pluralité. Or, pour qu'un musée puisse s'exprimer sur les mémoires, le recours aux objets lui demeure nécessaire²³⁴.

Toujours dans la démarche muséale, il est d'usage de définir les musées de société soit à partir du paradigme identitaire, soit à partir du processus de construction du sens de la mémoire sociale. Ces deux propositions ne vont pas de pair, même si elles s'inscrivent clairement, toutes deux, dans une perspective commémorative. Si les constructions identitaires semblent entretenir

²³⁴ Debary et Turgeon (2007 : 2-3) indiquent que curieusement, l'étude des rapports entre mémoires et objets matériels n'a que rarement été abordée, tant dans le monde anglophone que francophone, alors même que les pratiques mémorielles contemporaines sollicitent de plus en plus les objets.

un moindre rapport avec la culture matérielle (Chaumier, 2005 : 36), les constructions mémorielles, quant à elles, sont essentiellement investies dans les objets.

S'il faut prendre en compte le basculement mémoriel provoqué par la mondialisation dans la société d'aujourd'hui, y a-t-il une mémoire contenue dans les objets contemporains ? D'un point de vue épistémologique, le rapport de l'objet contemporain à la mémoire est de l'ordre du mnémotique : il sert les opérations mémorielles et les concrétise. Pierre Nora (dir., 1984) affirmait que « la mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet ». Toujours est-il que la culture matérielle a largement influencé les travaux menés sur la mémoire, dans la mesure où elle la matérialise. Ainsi, de nombreuses études se sont attaquées en France à la consommation de masse²³⁵, comme ce fut le cas, à la fin des années 1960, des travaux de Jean Baudrillard (1968) ou d'Abraham Moles (1972). Le premier a réfléchi, en théoricien de la société contemporaine, au dynamisme propre des objets dans la société de consommation ; le second, penseur de la communication, a abordé l'objet du point de vue socioculturel et l'a érigé en vecteur de communication²³⁶. S'ajoutent à ces références les travaux de Violette Morin sur l'objet de consommation de masse (1969).

La culture matérielle a également été considérée comme un champ de « production sociale » (Lemonnier, 1991) ou bien sous l'angle des usages sociaux des objets, au sens de Bruno Latour. L'anthropologie a porté un nouveau regard sur le monde des objets. C'est dans ce contexte que les objets ont fini par être considérés comme des éléments d'échange, selon les travaux de Bruno Latour (1988 (1979), 1992), de Jean-Claude Kaufmann (1992, 1989) ou de Jean-Pierre Warnier (1999).

Bien plus tard, des chercheurs se sont intéressés, d'un point de vue sémantique ou anthropologique, à la sociologie de la famille, dont la transmission passe essentiellement par les objets matériels (Bromberger, 1979 ; Warnier, *ibid.*). De fait, la mémoire semble n'exister qu'à travers les relations sociales qui rassemblent et organisent les souvenirs, ce qui démontre la place importante de la matérialité dans la vie sociale.

²³⁵ Parmi les travaux menés sur le phénomène de consommation et sur les identités des objets dans l'anthropologie et la sociologie anglo-saxonnes, figurent ceux de Mary Douglas et de Baron Isherwood (1978), d'Arjun Appadurai (dir. 1986) et de Daniel Miller (1998, 1987).

²³⁶ C'est au début des années 1960 qu'Edgar Morin a créé avec Roland Barthes et Georges Friedmann le Centre d'études des communications de masse (CECMAS) à l'École pratique des Hautes études en sciences sociales. Ces trois intellectuels ont fait de la communication et de la culture de masse un objet d'étude en soi. Ils signent une nouvelle approche, celle de la « sociologie du présent ».

Ces théories sur l'objet mémoriel ont pour point commun de lui faire jouer un rôle dans la gestion sociale et communicationnelle. Il n'est plus seulement un signe matériel extérieur, mais une partie incorporée de la dynamique sociale. La même image peut être projetée sur le patrimoine qui, à l'évidence, recourt davantage encore à la culture matérielle pour s'ancrer et se perpétuer.

À considérer la part importante de la mémoire dans le processus de patrimonialisation, on en vient à dire que les objets sont des supports mnémoniques à la mémoire, soit des « aide-mémoire », ou des formes d'expression de celle-ci, comme le soutient Laurier Turgeon (2007 : 26).

Cette essence mémorielle des objets n'exclut pas une certaine part d'amnésie : les objets de mémoire ont un rapport à l'oubli (*ibid.* : 28) et portent en eux le paradoxe du rappel et de l'amnésie. À titre d'exemple, un objet-souvenir touristique peut évoquer une personne, un lieu ou un quelconque événement ; mais en même temps, à l'instant même où on le range chez soi, on le relègue dans un passé que l'on souhaite effacer ou annihiler, et, de ce fait, il devient porteur de deuil. Turgeon explique bien ce paradoxe à partir des objets de la vie quotidienne, qui sont certes très présents mais qui, par cette présence envahissante même, défont de façon paradoxale le travail de l'oubli et du deuil (*ibidem*).

Tout comme il sert la mémoire, l'objet mémoriel agit donc contre²³⁷ elle. Contrairement à Pierre Nora et à bien d'autres historiens qui empruntent à Halbwachs la notion de « mémoire collective », Joël Candau insiste sur le rôle essentiel joué par l'oubli²³⁸. Il oppose la notion d'« amnésie collective » qui est d'ordre fonctionnel, à celle de « mémoire collective » qui, au contraire, demeure émotive ; il en arrive à la conclusion que « la mémoire collective est sans doute davantage la somme des oublis que la somme des souvenirs » (Candau, 1996).

²³⁷ Pour Laurier Turgeon (2007), les objets, tout en servant à évoquer des lieux ou des personnes, agissent sur la mémoire. Bien avant lui, Bergson soutenait que la mémoire ne peut se savoir qu'en sélectionnant ce qui doit être oublié. Il est vrai que *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora se veulent aussi une réflexion au sujet de la perte de la mémoire ; l'auteur rappelle même que celle-ci est ouverte à « la dialectique du souvenir et de l'amnésie » (1984 : 19). Cependant, Joël Candau défend la permanence de l'oubli dans le processus de mémoire collective. Selon lui, « la seule chose que les membres d'un groupe ou d'une société partagent, c'est ce qu'ils ont oublié de leur passé commun. La mémoire collective est sans doute davantage la somme des oublis que la somme des souvenirs car ceux-ci sont avant tout et essentiellement le résultat d'une élaboration individuelle alors que ceux-là ont en commun précisément le fait d'avoir été oubliés. La société se trouve donc rassemblée moins par ses souvenirs que par ses oublis » (*ibid.* : 64).

²³⁸ Laurier Turgeon souligne le rôle trop souvent négligé de l'oubli dans les études menées sur la mémoire et l'objet.

Tous les paradigmes soulevés ci-dessus montrent la diversité des usages mémoriaux qui peuvent se manifester soit à des fins historiques, soit à des fins sociales, sans confondre tradition et mémoire. Évoquer la mémoire, qu'il s'agisse des réminiscences individuelles ou d'une mémoire culturelle plus large (collective), n'est pas concevable sans que l'on s'interroge au sujet des systèmes de représentation du corps social²³⁹ et de la continuité culturelle. L'objet de mémoire sert à interpréter la société et assure la continuité de ceux qui l'ont produit (Davallon, 2002). L'objet contemporain répond à ce schéma puisqu'il peut constituer un réceptacle d'histoires et d'expériences. Plus qu'un simple accessoire, il peut revêtir quelques pouvoirs relevant de l'attachement affectif.

Le musée de société fournit un champ d'études privilégié à cet égard, en tenant compte du fait que la mémoire peut inspirer des actions récentes, puisqu'elle se vit au présent. À la multiplicité des intérêts des collectes matérielles, il ajoute ou oppose, selon les cas, les vues générales de la conception artefactuelle, lesquelles diffèrent d'un musée à l'autre, et propose généralement une interprétation de ses fonds. Il arrive, dans ce contexte, que certains musées travaillent à l'intégration et à la mise en valeur d'objets représentatifs d'identités spécifiques, au nom d'acteurs jusque-là privés d'historiographie : les minorités et les représentations sociales individualisées.

La question du tri porte sur ce qu'il convient de montrer de nos sociétés, mais aussi sur ce qu'il faut en annihiler, ce qui implique un recul par rapport à la collecte elle-même. Cette tension entre le musée et la vie est caractéristique d'un trop plein mémoriel propre à nos cultures. Rapides sont les mutations et les évolutions. Notre culture en suit le rythme et produit de l'oubli face à l'instantané. Pour créer et utiliser de nouveaux objets, il faut oublier ce qui doit l'être. Dans ce schéma, le musée est une double déposition : à la fois de la mémoire et de l'amnésie. Plus il évalue la société actuelle, plus il doit choisir des objets et se confronte à la nécessité de gérer cet oubli, en écartant ceux qui ne rentrent pas dans ses thématiques sur le sujet. On est donc loin de la gestion de l'information au sens propre de la documentation. En faisant mémoire, le musée ne se contente pas simplement de dresser un état des lieux de la culture, il inscrit les objets contemporains dans la durée, endossant ainsi le

²³⁹ La mémoire peut aussi être un vecteur de transmission de l'*habitus*. Cette notion introduite par le sociologue Pierre Bourdieu dans son ouvrage *Questions de Sociologie* désigne un système de dispositions que l'individu acquiert au cours du processus de socialisation, et qui induit de nouveaux comportements adaptés à l'environnement.

rôle de l'histoire. L'histoire nous rappelle sans cesse l'importance du passé en construisant une mémoire inaltérable contre l'usure de l'oubli. La collecte, tout comme l'exposition, est un moyen de chercher comment donner accès à cette capacité de faire histoire, en donnant une mémoire à une société qui n'y a plus accès.

De manière évidente, on observera qu'en dégagant un ordre de priorité dans la validation scientifique des objets, le musée se transforme en un lieu distribuant de la valeur à l'activité culturelle au lieu de conserver des valeurs reconnues. Les tendances et les valeurs de la société contemporaine sont donc érigées en critères d'évaluation. La question n'est pas de trouver des objets spectaculaires ni atypiques. Toujours est-il que c'est le contexte de l'usage qui établit la valeur des documents et des objets. Le musée donne une visibilité à ce qui fait la mémoire et manifeste une modification du statut de l'objet. Là est la distinction entre valeur de preuve et valeur de commémoration : l'objet contemporain n'est pas « témoin », mais support mémoriel. C'est dire que l'objet ou l'objet-document est toujours porteur de quelque chose : ainsi, les documents servent ou vont servir à d'autres fins que celles pour lesquelles ils ont été créés, garantir la mémoire.

4. La logique de la mise en patrimoine

4.1. Le sens de la notion de patrimoine

Le patrimoine désigne étymologiquement l'ensemble des biens hérités du père, soit tous les « trésors » du passé (Babelon, Chastel, 1980 : 11). Selon l'article premier du Code du patrimoine²⁴⁰, celui-ci s'étend à « l'ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique ».

En France, la notion de patrimoine s'est imposée dans le grand public au tournant des années 1970-1980 et a fait l'objet des politiques culturelles dans les années 1990. À l'origine, la notion fut étroitement liée aux « monuments historiques », à « l'identité », et à « l'héritage » (Desvallées, 1998 : 90). Aujourd'hui, elle connaît un glissement sémantique considérable et revêt des significations larges dans plusieurs disciplines (art, ethnologie,

²⁴⁰ Selon la version en vigueur au 1^{er} novembre 2011.

archéologie, culture, nature, mémoire, identité, politique, économie...). Le patrimoine ne désigne pas uniquement tout bien culturel à transmettre. Grâce à la sociologie, la notion prit une définition identitaire (Jeudy, 1990 ; Micoud, 1995). Le patrimoine est construit socialement à partir du rapport entre l'objet et le sujet (Amougou, 2004).

La référence au patrimoine est sous-tendue par un consensus pluriel et contradictoire au sujet de l'usage polysémique du concept (Jeudy, *ibid.*). « L'obsession patrimoniale » (Fournier, 2002)²⁴¹ qui caractérise les sociétés occidentales modernes a replacé l'étude de l'objet patrimonial, depuis les années 1980, dans son contexte social. Les sciences sociales et humaines appréhendent le processus de « patrimonialisation » comme un moyen pour analyser tout le processus symbolique et social qui va recommander ou non l'entrée de l'objet dans le corpus patrimonial, ou ce que Nathalie Heinich appelle la « chaîne patrimoniale » (2009).

Pour Emmanuel Amougou, la patrimonialisation s'apparente à un « processus social par lequel les agents sociaux (ou les acteurs si l'on préfère) légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet, à un espace (architectural, urbanistique ou paysager) ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.), à un ensemble de propriétés ou de "valeurs" reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers de mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à la préservation, c'est-à-dire leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifiques » (Amougou, *ibid.* : 25).

Bien que différentes, ces approches s'accordent sur la complexité de la notion, due soit à la confusion entre héritage individuel et collectif (Andrieux, 1997 ; Davallon, 2007), soit à sa relation ambiguë avec l'histoire. À ce sujet, l'historien Dominique Poulot affirme que « l'historiographie du "patrimoine" est encore largement à la recherche de son objet et de ses finalités » (2001 : 9).

La notion de patrimoine fut également traitée en rapport à la mémoire et à l'histoire. Dans *Le Culte moderne des monuments*, publié en 1903, l'historien d'art autrichien Aloïs

²⁴¹ L'expression d' « obsession patrimoniale » des sociétés contemporaines a également été évoquée par le sociologue Henri-Pierre Jeudy dans son essai *La Machinerie patrimoniale* (Sens et Tonka, 2001), dans lequel il analyse les enjeux de l'organisation patrimoniale de la fin du XX^e siècle.

Riegl dresse un système de trois valeurs de remémoration²⁴² du patrimoine monumental et pointe du doigt ce qu'elles représentent pour l'homme moderne. Il s'agit de la « valeur d'ancienneté », de la « valeur d'histoire », et de la « valeur de commémoration ».

La « valeur d'ancienneté » rend compte du cycle de la vie du monument. Sa dégradation nous renseigne sur la valeur du temps qui passe, ce qui nous émeut. Plus objective, la « valeur d'histoire » est fondée sur la conservation du monument du passé dans le présent. Elle consiste à retrouver, dans le regard que nous portons sur le monument, l'état le plus proche de son état originel. Cette reconstitution des traces du passé nous permet de mieux le comprendre. Quant à la valeur de commémoration, elle consiste à soustraire le monument du passé pour l'ériger dans le présent éternel pour les générations futures, ce qui lui donne un caractère d'actualité. Cette étude épistémologique sur les monuments historiques repose sur le fait qu'on ne peut traiter du passé qu'à partir du présent.

Le patrimoine répond donc à deux impératifs : celui de la conservation et celui de la transmission aux générations futures. En collectant des objets, le musée en fait des témoins d'une culture donnée, tout en légitimant leur conservation. Bien que les mêmes impératifs valent pour l'objet contemporain, est-il pour autant un objet de patrimoine ?

4.2. Les principes de la patrimonialisation

La démarche patrimoniale s'apparente à une qualification symbolique qui consiste à fabriquer du patrimoine, en vue d'une transmission aux générations futures. Il existe deux façons de transmettre le patrimoine : dans un sens, les biens culturels et naturels hérités, reposent sur un principe de cession par filiation individuelle ou collective, ce qui permet leur inscription dans le durable à partir du passé vers le présent. Dans un autre sens, la transmission du patrimoine prend la forme d'une « filiation inversée » (Davallon, 2000), lorsque les objets du passé sont reconnus comme patrimoine à partir du présent.

²⁴² Aloïs Riegl oppose les valeurs de remémoration à celles de contemporanéité qui sont les suivantes : la « valeur d'usage » propre à tous les monuments historiques, ce qui les distingue des ruines (valeur d'ancienneté), et la « valeur d'art ». Celle-ci comporte, d'une part, la « valeur de nouveauté » (ce qui est flambant neuf et jugé beau), d'autre part, la « valeur d'art relative », liée à la créativité et à la sensibilité.

Le champ patrimonial dépasse le cadre des traces tangibles du passé, il est pensé comme un processus à définir, c'est-à-dire comme « un processus de création et de renouvellement assurant la continuité entre la matière, la vie, l'espace et le temps » (Ramirez-Vasques, 1981). Pour autant, il existe des critères d'évaluation à la valeur patrimoniale. C'est-à-dire que l'application patrimoniale à un objet est occasionnée par des référents explicites. Jean Davallon a défini, dans ce sens, trois moments clés, indispensables, une fois réunis, à la qualification patrimoniale de l'objet. Ces « opérations sociales »²⁴³ qui accordent à l'objet un « statut symbolique » (Davallon, 2002 : 171) sont les suivantes :

1- Pour faire patrimoine, l'objet doit avant tout être une « trouvaille »²⁴⁴, resurgie après sa disparition. Cette condition donne à l'objet découvert sa valeur symbolique, qui en fait le seul lien concret « entre son monde d'origine et nous » (*ibidem*).

2- Une fois reconnue cette propriété de la « trouvaille », et pour qu'elle soit validée, il faut également avoir une « connaissance » de l'objet, fondée sur sa relation avec son monde d'origine²⁴⁵, sans quoi l'objet sera dénué de toute signification.

3- Enfin, pour que le processus patrimonial soit accompli, l'objet doit également être un « représentant » de son monde d'origine : il revient à la science de prouver sa réelle existence dans le monde d'où il provient, c'est-à-dire son « authenticité ». Cette opération donne à l'objet un « statut sémiotique de trace du passé »²⁴⁶ dans le présent, c'est-à-dire de « chose venue jusqu'à nous » (Davallon, 2002 : 173).

En projetant ces trois étapes fondamentales de patrimonialisation à la collecte du contemporain, nous concluons que celle-ci accorde une valorisation à l'objet contemporain, sans pour autant le disposer à remplir des objectifs de patrimonialisation, ce qui ne concorde

²⁴³ Appelées également « gestes de patrimonialisation » (*id.*, 2006).

²⁴⁴ L'auteur utilise cette notion de « trouvaille » au sens d'Umberto Eco, analysée dans « Observations sur la notion de gisement culturel », *Traverses*, 5, 1993.

²⁴⁵ Dans son analyse de l'exposition permanente du musée du Quai Branly, Gaëlle Lesaffre (2011 : 88) rapproche le contexte de la constitution des objets extra-occidentaux avec le processus de patrimonialisation, analysé par Jean Davallon. À côté du « monde d'origine » spatio-temporel, évoqué par ce dernier, l'auteur établit un « second monde d'origine », nécessaire à la création d'un lien avec des objets issus des cultures des autres, et donc à l'assignation de leur statut patrimonial. Il s'agit du « monde d'origine muséal », c'est-à-dire, du « parcours » de l'objet dans les collections occidentales, qui varie selon les « contextes antérieurs au sein desquels l'objet a déjà eu pour fonction de signifier dans le monde occidental » (prélèvement, propriété publique ou privée...).

²⁴⁶ Selon l'auteur, c'est bien ce « caractère indicel » qui fait son statut de document.

pas avec la démarche dite patrimoniale qui ressort des terrains d'étude. D'une part, il n'est pas retiré de la circulation, il est dans la vie et manifeste le présent. Il n'est pas la trace de ce qui a été, mais de ce qui est. D'autre part, sa consommation rapide le condamne à être un rebut, soit un « objet de peu de vie »²⁴⁷ que la société a de plus en plus de mal à garder. Le fait qu'il soit continuellement remplacé par d'autres objets émergents ne permet pas, toutefois, de le considérer comme une « trouvaille », principe qui implique une réapparition de l'objet « de manière inattendue ». L'objet contemporain échappe à la découverte et donc à la logique de la « trouvaille », en ce sens que sa conservation au musée entend éviter sa disparition définitive de la société plutôt que révéler son existence après une destruction dans le temps et dans l'espace.

Le principe de « la certification de l'origine de l'objet » (Davallon, 2002 : 75) ne peut s'appliquer également à l'objet contemporain : certes, on reconnaît sa création dans la société d'aujourd'hui ; néanmoins, pour que soit reconnue sa valeur patrimoniale, il faut que la « distance » soit établie entre le musée, lieu dans lequel il est repéré et conservé, et ceux qui l'ont produit. Le même raisonnement s'applique au critère d'« authenticité » qui établit une « continuité entre nous et ce monde d'origine à partir du présent ». Selon Jean Davallon, cette continuité doit avoir été « rompue » avec les gens qui l'ont fabriqué, afin que ceux qui appartiennent au monde où il a été découvert puissent la rétablir (*ibid.*). Or, cette distanciation temporelle avec l'objet contemporain n'existe pas dans la perspective du présent. Plus encore, cet ancrage dans le présent qui lui est propre ne permet ni sa conservation, ni sa transmission aux générations futures en vue d'assurer « la continuité de l'humanité entre le passé et le futur », tel que l'analyse Jean Davallon, dans la mesure où la logique de la conservation du contemporain va du présent vers le futur.

Le musée de société n'a plus le souci de récupérer le passé, mais de marquer le présent, ce qui l'éloigne de la logique patrimoniale qui consiste à ériger les objets en monuments, c'est-à-dire en tant que supports pour le futur. Cette situation recèle une inversion du schéma du système du patrimoine que nous avons évoqué : au lieu de produire du patrimoine, les musées de société produisent de la mémoire puisque les objets mémoriels

²⁴⁷ Cette notion d'« objet de peu de vie » renvoie à l'objet marqué par l'usure du temps et lui attribue une valeur d'« archive non intentionnelle », comme l'expliquent Octave Debary et Arnaud Tellier au sujet des objets de « réderies » (Debary, Tellier, 2004). Cette notion est l'une des connotations de l'objet mis au rebut, qui désigne à la base tout objet « qui n'a plus de raison d'être en tant qu'objet d'usage » (Deforges, 1984 : 106). De son côté, Patrick Prado (2003) utilise le qualificatif d'objets « fin d'époque » pour désigner les objets « déclassés ».

se définissent « en ce que nous pouvons les rattacher à des personnes, des groupes, des pratiques dont la mémoire est encore vivante aujourd'hui » (Davallon, 2002 : 177). Étant donné que le patrimoine ne peut exister en dehors d'une rupture dans la mémoire collective (*id.*, 2006 ; Rautenberg, 2003), l'objet contemporain est support mémoriel de la vie d'aujourd'hui. Il est le garant d'une mémoire à conserver qui n'a pas été encore rompue, ce qui le dispose à jouer le rôle d'un bien culturel plutôt que patrimonial.

4.3. La contradiction de la mise en archive et de la mise en patrimoine

Il existe une ligne de partage entre le MUCEM, l'écomusée du Val de Bièvre et le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines. Certes, tous portent un regard patrimonial sur l'objet contemporain du point de vue de leur PSC : en repérant au travers de la banalité quotidienne des éléments spécifiques et représentatifs, leur mission consiste à les conserver dans une démarche patrimoniale. Pourtant, cette perspective patrimoniale est contenue uniquement dans les objets anciens, souvent collectés à côté des plus récents. Ainsi donc, nous l'avons vu au MUCEM, des souvenirs exogènes anciens (statuette représentant Notre-Dame de la Garde, encrier du milieu du XX^e siècle, cartes postales anciennes...) côtoient des boules de neige, des porte-clés, des magnets, des chopes, et autres produits industriels modernes.

Si cette association se justifie au sein du MUCEM par le seul objectif de comparaison à l'échelle de l'espace euro-méditerranéen, y compris lorsqu'il entend par là mobiliser les sujets dans une perspective intergénérationnelle et interculturelle, à l'écomusée du Val de Bièvre, notamment en ce qui concerne la *Collecte du millénaire*, ce dualisme objet ancien/objet récent est d'une logique tout à fait symbolique, fondée sur ce que représente l'objet aux yeux du donateur ou du dépositaire. L'« étoile jaune » tout comme les tuiles de la prison de Fresnes (1926) incarnent un sens patrimonial contenu dans leur « authenticité », qui renvoie aux origines (voir annexe 11, p. 298). Dans le même sens, nous trouvons dans le cas du morceau de sculpture religieuse du Moyen Âge la logique de la « trouvaille » : sa découverte hasardeuse par un ouvrier municipal sur un chantier de démolition l'a sauvé de la destruction. En contrepoint de ces exemples, les objets fétiches représentatifs de la chambre d'adolescente sont des symboles d'une expérimentation de l'identité féminine qui ne

contiennent pas les ordres de valeurs actifs dans les références au patrimoine : l'objet de patrimoine est celui qui a vécu, qui a une référence historique.

Les deux objets symboliques du territoire du Val de Bièvre qui ont été sélectionnés pour figurer dans l'exposition *C'est un petit Val qui mousse : le patrimoine du Val de Bièvre* appuient davantage ce raisonnement : la médaille commémorative gravée par Oscar Roty, graveur de la Marianne figurant sur la pièce d'un franc, début XX^e siècle, représentant la prison de Fresnes, a une valeur patrimoniale. *A contrario*, la cassette audio de *Reggae akoustik*, premier album de Tryo, a été produite artisanalement en 1996 et reste symbolique d'un emblème du territoire, la grenouille, logo de ce groupe local (voir annexe 11, p. 298).

De manière générale, on observera dans ces typologies d'objets une concomitance de deux moments dans la prise en compte de l'objet : un moment de mise en patrimoine (collecte d'objet ancien à histoire), et un moment de mise en archives (objet qui s'insère dans l'histoire récente, collecté pour sa symbolique).

Passons du cadre de la collecte à celui de l'exposition, cette fois-ci au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines : le chantier de fouille mis en scène pour l'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle* réunit par excellence les deux moments en question, à travers les quatre objets qui ont été présentés dans de petites vitrines. L'exemple du coquemar (église de Guyancourt, XIII^e siècle) et celui de l'aiguière (Algérie, fin du XIX^e siècle) correspondent à un moment de mise en patrimoine, dans la mesure où ils sont des « trésors » du passé, tandis que l'exemple de la bouteille de lait en verre (ferme à Guyancourt, début du XX^e siècle) et celui de la bouteille d'eau minérale (hypermarché à Montigny, 2008) renvoient à un moment de mise en archives (voir annexe 21, p.333). La différence entre les deux moments est régie principalement par le recul temporel avec les artefacts et par l'attestation ou non de la valeur de leur pérennité.

Voilà qui nous conforte dans l'idée que la collecte du contemporain ne permet pas de penser l'objet dans un schéma de patrimonialisation, mais de mise en archives. Les moindres objets de la vie quotidienne sont des points de repères à des pratiques socioculturelles d'aujourd'hui. Comme les documents, ils contiennent des informations contextuelles sur les personnes ou sur les procédures à l'origine de leur création, sur leur détention ou sur leur biographie. Il paraît en effet que la question du tri, telle qu'elle se dégage des exemples du

corpus, est aberrante lorsqu'il est question d'envisager la question du patrimoine, mais cohérente quand il s'agit d'archives. Au fond, la collecte du contemporain signifie un élargissement des compétences des musées de société à une dimension d'ordre archivistique, ce pour quoi ils vont se rapprocher de ceux qui produisent ou détiennent ces objets à archiver. Pour le dire autrement, l'acte d'acquérir n'est pas forcément produire du patrimoine. Bien évidemment, ce processus de patrimonialisation serait applicable dans le futur. Étant donné que la mission du musée consiste à définir ce que l'on collecte, les musées sont en train de prendre des décisions pour constituer ce qui serait potentiellement le patrimoine de demain, en le documentant contre l'oubli. La reconnaissance de ce qui fait patrimoine appartient donc aux générations futures et sa préservation par les générations actuelles constitue, pour citer Jean Davallon « un don vers les générations futures, qui n'existent pas encore et dont on ne sait si leur société reconnaîtra le don, en accord avec la logique du don comme arbitraire assumé » (2006 : 153).

Cette situation particulière ne correspond pas pour autant au processus d'archivage tel qu'il est mis en œuvre dans un service d'archives : les archives dans ce sens appartiennent naturellement à un monde dans lequel on va choisir ce qu'il faut conserver d'une institution par exemple (ministère, débats de l'Assemblée nationale...). Le cas du musée offre une situation tout à fait divergente, dans la mesure où c'est l'institution elle-même (le musée) qui est amenée à définir ce qu'il faut archiver de la société, en se positionnant au-dessus de cette société.

Autant dire qu'à travers la sélectivité des critères de collecte, le musée est amené à faire apparaître les raisons pour lesquelles la société produit ce qui sera son patrimoine potentiel, ou bien le détermine en gardant certains objets plutôt que d'autres. Ceci lui procure, somme toute, une nouvelle responsabilité et une nouvelle mission. Cette donnée est en relation étroite avec la mise à distance que supposent les opérations de collecte.

Conclusion de la troisième partie

Le *tri* occupe une place de plus en plus importante dans le processus de collecte au sein du musée de société. Au-delà de la définition d'une idée directrice des politiques d'acquisitions, le simple fait de prédéfinir des critères de choix donne un sens singulier à des objets parfaitement ordinaires.

Les sélections opérées aujourd'hui sur les acquisitions contemporaines reflètent le choix d'une époque. Des choix qualitatifs et scientifiques s'imposent, qui ne sauraient être arbitraires. Aussi, les critères auxquels le musée se réfère pour évaluer les objets de notre temps sont étroitement liés à leur contexte de production et de diffusion, à la valeur du témoignage recueilli auprès du public et à la mémoire.

Le *tri* permet à cet effet d'évaluer ou de réévaluer la signification des collections, car il suppose une connaissance des spécificités de la collection existante, pour pouvoir tout à la fois l'amplifier, la compléter mais aussi en fixer les limites. Bien évidemment, cette démarche ne vise pas toujours à relancer le développement des collections majeures, elle peut avoir des objectifs autres que l'exposition, tels que la médiation, lorsque certains artefacts de collecte ne sont pas enregistrés dans l'inventaire, en dépit de leur signification, mais sont utilisés en tant que matériaux d'étude dans des ateliers didactiques. Ceci étant, le *tri* répond à trois préalables : d'un point de vue scientifique, il doit à la fois pérenniser la logique des collections existantes, soutenir le programme des expositions planifiées et mobiliser le travail de recherche scientifique ; d'un point de vue stratégique, il positionne le musée dans une démarche réflexive sur ses propres activités passées et à venir. Enfin, d'un point de vue sémantique, le *tri* permet d'évaluer la société contemporaine elle-même, en donnant une « image de société » fidèle, qui tienne compte de ce qui peut paraître occulté parce qu'anodin aux yeux des consommateurs.

De manière générale, l'acte de trier opère une mise à distance avec le temps présent, de la même manière que les documents d'archives servent à préserver aujourd'hui les informations qui sont les sources de l'histoire de demain. Il est aussi très significatif du sens de la collecte au musée de société, et plus particulièrement de la manière spécifique dont le musée envisage ses propres fonds.

Aussi comprendra-t-on que la mise à distance temporelle supposée par la collecte des objets contemporains conduit à la question de l'archive, dans l'objectif de gérer la production de l'oubli. La collecte permet de construire un lieu de référence et de distance, dans lequel on peut choisir de se souvenir de ce qui marque nos sociétés. Cette mise en archives alloue aux objets une forte valeur sociale : en prêtant leurs objets au musée, les habitants ou des groupes d'individus espèrent proposer une certaine intelligibilité de l'univers social auquel ils appartiennent. Il y a donc une implication documentaire forte dans la constitution des acquisitions contemporaines. L'analyse du corpus l'a démontré, tout comme elle a permis de dégager un changement significatif dans la finalité de la collecte qui est passée d'une mise en patrimoine à une mise en archives. À défaut d'être un bien patrimonial, l'objet contemporain est, pour ainsi dire, support mémoriel contre l'oubli. Cela nous permet de constater que le musée est amené à penser l'élargissement de ses compétences et ses limites en matière d'acquisitions, ce qui se concrétise par un rapprochement du public local, usager actif des collections.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le parti a été adopté dans cette thèse d'examiner les motivations, les démarches et les conséquences de la collecte des objets contemporains au sein des écomusées et des musées de société en France. Mais avant de développer ce point essentiel, il nous était impossible de passer outre une analyse rétrospective du statut de l'objet ethnographique, qui définit l'essence même de tout musée de société. Dans un premier temps, il nous a fallu remonter aux paradigmes scientifiques et épistémologiques qui l'ont conceptualisé, à partir des années 1930, avec notamment la théorie de l'objet-témoin. Cette approche historique supposait de retracer la filiation théorique et pratique des avatars du musée d'ethnologie, depuis les anciennes institutions parisiennes que sont le musée des Arts et Traditions populaires, le musée de l'Homme et le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, représentatifs des établissements de l'entre-deux-guerres, jusqu'à l'expérience écomuséale, puis celle des musées de société apparus dans la décennie 1970-1980. À la croisée de ces histoires institutionnelles, se dégage la transformation des musées ethnographiques et se fait jour le passage de relais de la culture matérielle au primat du sociétal en muséologie. Pourtant, la légitimité de l'étude du monde contemporain, amorcée dans ces expériences, restait secondaire, et ces musées, volontiers jugés nostalgiques, sont souvent associés à une « crise » identitaire et scientifique. Nous avons évoqué ce contexte de crise afin de montrer que ces musées tentent d'en sortir en réfléchissant à leurs missions et à leur avenir. C'est dans ce sens que la partie historique nous a servi à positionner la question de la collecte et du statut des objets contemporains.

Notre étude de terrain, dans un second temps, nous a permis d'analyser une autre facette de la collecte de l'objet ethnographique. La collecte du contemporain est une pratique avérée dans nombre d'écomusées et de musées de société. Protéiforme, elle reste guidée d'une institution à l'autre par un même principe idéologique : la volonté de conserver les témoignages de la société actuelle et de donner la trame de l'histoire locale. Nous fondant sur ce double postulat, nous avons choisi de traiter de trois musées, différents de par leur histoire, leur implantation géographique et leur projet scientifique et culturel : le MUCEM à Marseille, l'écomusée du Val de Bièvre à Fresnes et le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines. Cette approche nous a permis de décrire trois expériences concrètes de collecte, aujourd'hui opérationnelles, à partir d'une analyse documentaire des archives des campagnes de collectes et/ou des expositions permanentes et temporaires réalisées au cours des dernières années dans ces établissements. Cette démarche visait moins à expliquer la collecte du contemporain qu'à la décrire telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, dans trois musées différents, tout en insistant

sur l'évolution progressive des thèmes de recherche ciblés.

Conscients de la complexité de la définition du champ contemporain, d'un point de vue chronologique et épistémologique, nous avons situé la période contemporaine de la deuxième moitié du ^{XX}^e siècle à nos jours, en vue des mutations radicales des modes de vie que cette période a connues. Ce présupposé fut nécessaire à la vérification du sens que prend cette dimension temporelle au sein des trois musées du corpus, et ce qu'elle implique comme retombées à la fois thématiques et déontologiques. Ainsi, cette recherche a montré que le contemporain mobilise de nouvelles pratiques en termes d'acquisition, allant des appels à collecte à l'achat sur des sites Internet, en grandes surfaces, ou directement chez le commerçant, ou encore visant des prélèvements directs sur des chantiers. Ces nouvelles pratiques d'acquisition sont le fruit de la nature fragile et éphémère de l'objet recherché et reflètent par conséquent la modification du statut de la recherche dans ces musées : d'une part, ces derniers ciblent la représentativité des choses, sans la lier à un contexte matériel univoque; d'autre part, ils utilisent l'objet contemporain comme outil de réflexion sur leur rôle face aux générations futures. En conséquence, le rapport du musée ethnographique à l'objet se modifie. Il est vrai que la remise en question de l'objet-témoin a fait porter l'intérêt au banal au détriment du beau et du rare ; toutefois, ces valeurs subjectives ne rentrent même pas aujourd'hui en ligne de mire des musées. L'objet n'est pas symbolique d'une culture locale, mais globale, d'où le rôle du musée de ressortir ses singularités territoriales et symboliques dans le contexte de mondialisation qui tend à rendre semblables tous les objets.

Cette recherche a également mis en évidence deux moments clés de l'approche du contemporain : celui de la collecte et celui de l'exposition. Ces deux processus ne sont pas liés et leur analyse révèle un changement considérable concernant le statut de la collecte elle-même. Celle-ci est constituée dans le cours d'activités quotidiennes du musée, notamment à l'écomusée du Val de Bièvre et au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines. Cela signifie qu'elle n'est pas perçue uniquement comme un moyen d'enrichissement des collections, mais sert en amont à penser les missions du musée, en développant une réflexion sur le rôle de l'objet, comme objet de savoir, ce qui appuie le rôle majeur des critères de choix des nouvelles collections. Ce renouveau méthodologique considérable est révélateur de la mutation importante dont le musée de société est aujourd'hui l'objet.

La difficulté majeure à laquelle nous nous sommes heurtés au long de cette recherche réside dans le manque de références bibliographiques sur la collecte du contemporain au musée de société, ainsi que dans la complexité de la définition du champ et de l'objet contemporains au musée, sans doute liée à l'ambivalence même des symboles contemporains. La variété des objets du corpus dénotait une tension forte entre l'objet quotidien, les pratiques culturelles et les modes de vie. À ce stade de l'analyse, la question persistait avec acuité : que signifie l'objet contemporain au sein d'autres musées de société, situés en zone rurale ou préindustrielle par exemple ?

En faisant appel aux membres de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS), nous souhaitons élargir notre vision de la question. Nous regrettons ne pas avoir reçu d'autres retours : seuls 15 % des établissements de la fédération ont répondu au questionnaire que nous leur avons adressé. Cependant, les réponses reçues offrent un panel très riche d'enseignements sur le sujet et nous ont permis de recueillir d'autres présupposés de la définition du contemporain, comme les continuités dans les « traditions » ou la recherche d'innovation dans les savoir-faire locaux. La confrontation de l'ensemble des réponses montre que la complexité de la définition du contemporain n'est pas de nature chronologique, mais purement thématique : l'enjeu est de sélectionner l'objet le plus représentatif de la société actuelle et du territoire. Parallèlement, le recueil des objets contemporains constitue, avant tout, l'occasion de poser la question fondamentale du lien entre les collections anciennes et à venir, tant au niveau quantitatif que thématique.

En reprenant les cas d'étude de terrain, nous avons abordé ensuite la question du statut de l'objet contemporain afin d'analyser ce qui fait la spécificité de l'objet au musée, à l'intérieur d'un « système signifiant » qui interroge les notions d'« altérité », de « document », de « mémoire » et de « patrimoine ». Certes, cette problématique du statut est très délicate, notamment du fait de ses liens étroits et complexes avec les notions de « patrimonialisation » et de « muséalisation », qui restent difficiles à analyser. En revanche, cette approche nous a permis de saisir l'importance de l'objet contemporain au musée, en tant qu'objet de compréhension et de savoir, en dépit des controverses à son sujet.

L'étude de terrain a mis en évidence une évolution des pratiques d'acquisition déployées aujourd'hui, et donc, concomitamment, du statut de l'objet, à telle enseigne que la situation, en termes d'exposition et de collecte, est à ce jour complètement décalée par rapport

à celle qui prévalait auparavant. C'est là la pierre de touche de la construction d'un savoir scientifique sur l'objet contemporain et de l'appréhension de la collecte comme processus cognitif à part entière.

De plus en plus confrontés à des enjeux d'actualité, les musées de société investissent aujourd'hui des terrains nouveaux comme l'espace urbain, la ville, le design, l'art, etc. Cette démarche nouvelle vise une interférence autour des objets classiques de l'investigation ethnographique et révèle un intérêt considérable accordé aux pratiques collectives ou individuelles, issues du territoire, ou encore relatives au quotidien. Ce processus d'hybridation appelle à repenser les liens interdisciplinaires.

La démarche ethnographique appliquée aux objets contemporains est aussi révélatrice de l'évolution de la société en général. C'est une façon de saisir l'altérité dans ce qu'elle a de banal et de commun. Sur le terrain, les musées la pratiquent en recueillant des témoignages et des objets courants significatifs, qui sont a priori autant de micro-indices de la spécificité culturelle ou symbolique rencontrée et des invariants identitaires partagés, semble-t-il, par le plus grand nombre.

Outre la nouveauté des pratiques de recueil des collections, cette recherche a mené à trois résultats essentiels, trois conséquences de la collecte sur les missions du musée, tel que le supposait l'hypothèse de départ :

1- En premier lieu, s'annonce une distanciation avec le passé qui rapproche le musée des sujets étudiés, notamment les habitants locaux du territoire d'implantation. Cette nouvelle démarche méthodologique reflète un passage de l'étude ethnographique de l'« Autre » lointain au « même ». La finalité de cette mise à distance temporelle consiste à gérer l'oubli, ce qui conduit à la question de l'archive, problématique bien présente dans les trois cas d'étude de terrain.

2- Ensuite, le musée se trouve dans une logique de mise en archives des objets et des documents. Nous avons examiné l'approche documentaire en nous fondant sur la notion de document, et abordé des cas concrets qui montrent comment le musée construit une logique entre le document et l'objet, quand bien même il reste difficile de tracer une frontière entre les deux.

3- Enfin, la représentativité des exemples retenus sur le terrain montre que le musée revendique la sélectivité et s'éloigne de la systématisation des pratiques. L'acquisition d'un objet essentiellement sélectionné pour sa représentativité doit se faire en harmonie avec les missions du musée qui le recueille, afin d'éviter toute redondance avec les collections existantes. L'objet est avant tout un signe ; il a une fonction d'énonciation et dépasse, par ce moyen, sa propre matérialité. Les collections sont donc le résultat tangible d'un tri opéré soit par le musée lui-même, soit en amont par les habitants. Le choix raisonné dont elles sont le fruit répond à des critères de reconnaissance qui ressortissent de trois familles :

a- Le contexte de production et de diffusion des objets en société.

b- L'information, c'est-à-dire la valeur du témoignage recueilli concernant la vie de l'objet. À ce sujet, la dimension communicationnelle associant musée et locaux est une donnée importante ressortie de l'étude de terrain : elle tend à impliquer « l'habitant » dans la construction de ce qui sera significatif au musée pour les générations futures.

c- La valeur mémorielle attribuée à l'objet contemporain.

Cette recherche a permis une démonstration du passage du « quotidien », pour les habitants, au « contemporain », pour le musée. Ce positionnement du musée est un fait significatif de l'élargissement du champ muséologique. Dans ce sens, l'étude de la logique de l'archive et celle des critères de reconnaissance des objets sont révélatrices d'une nouvelle responsabilité du musée et ont permis de vérifier le sens de la collecte du contemporain : celle-ci correspond à une mise en archives de la mémoire de la société actuelle, soit de ce qui serait potentiellement le patrimoine de demain. L'objet contemporain est de ce fait un support mémoriel à un discours établi sur la société d'aujourd'hui ; il n'inaugure pas vraiment une nouvelle catégorie patrimoniale et ne s'inscrit pas non plus dans un schéma de patrimonialisation.

L'attitude intellectuelle de l'ethnologie consiste à explorer le plus explicitement possible le milieu de l'Homme et de l'Autre dans son altérité. De manière générale, cette thèse nous a permis de percevoir comment les écomusées et les musées de société franchissent les frontières de l'ethnographie en direction du monde contemporain, en s'impliquant dans des terrains recomposés, comme les banlieues, et en réorientant leur démarche en élaborant de nouveaux projets scientifiques et culturels, afin de « décomplexifier » cette collecte, comme l'exprime si bien Julie Guiyot-Corteville, qui trouve

dans cette démarche un moyen fondamental de souligner les continuités et les ruptures des territoires (2004).

L'interprétation des objets d'aujourd'hui n'est pas aisée et, dans un contexte donné, il n'est pas évident de lui attribuer une portée générale. Il n'y a rien d'étonnant, dès lors, à ce que cette thèse ne puisse prétendre apporter un éclairage complet sur les enjeux et les retombées de la collecte du contemporain au musée de société, en termes de conservation ou de documentation. La fragilité de l'objet contemporain nécessite-t-elle des normes de conservation et des outils de gestion spécifiques ? Comment le musée procède-t-il pour documenter ce type d'objet ? Ces questions se posent et méritent d'être étudiées.

Nous avons illustré à travers les terrains d'étude les perspectives qu'offre le contemporain à la recherche au musée de société en interrogeant comment il dessert efficacement les propos de chacun en tant qu'artefact de collection. D'autres approches de la question, plus complexes, sont susceptibles d'être adoptées : ainsi, l'opposition du contemporain local au contemporain global. En revanche, il nous a été permis de construire des questionnements structurés sur un sujet fort critiqué, mais très peu exploré, celui des pratiques muséales sur le terrain. Voici qui rappelle que l'objet muséal ne saurait se limiter à une construction sociale et culturelle de nature purement esthétique ou perceptive ; il est aussi le fruit de plusieurs hybridations intellectuelles, en dépit des contradictions qu'elles peuvent susciter au sein du musée.

Marcel Mauss avançait que « les collections restent le seul moyen d'écrire l'histoire ». Il serait réducteur de s'en tenir à une polémique sur la nature d'un objet. L'attention portée à ce qui est « banal » permet d'entrer dans une réflexion plus attentive et plus disponible à la réalité des choses et d'autrui. Collecter le contemporain est toujours un défi ardu à relever. Sans doute le futur objet des musées de société sera-t-il celui du quotidien, parce que les objets envahissent notre vie de tous les jours et parce qu'ils témoignent de valeurs et d'usages partagés. L'élaboration d'une ethnologie des objets dans un musée de société passe par une reconsidération de leur place dans le champ d'observation et d'analyse. En s'intéressant à leur rôle dans notre quotidien, en questionnant l'attachement que l'on peut concevoir à leur égard, et en interrogeant les interactions qu'ils peuvent susciter dans leur épaisseur sociale, il serait possible de mettre en évidence la profondeur de leur sens. Comme le souligne Patrick Prado, définir une nouvelle connaissance scientifique des objets de la vie courante permet de les

requalifier, de les relire et de les décrypter selon une « nouvelle poétique » (Prado, 2003). De ce fait, l'objet devient une entité subliminale, un « méta-objet », un objet repositionné. Il passe « d'un système d'usage à un autre : un méta-usage ; d'un système de représentation à un autre : une méta-image ; d'un système de dénomination à un autre : un méta-langage » (*ibid.* : 47).

Aujourd'hui, l'objet contemporain s'impose par lui-même, en dehors de toute « sensibilité » symbolique, mémorielle ou autre. Il est du devoir des musées de l'intégrer à leurs préoccupations en vue de permettre l'émergence d'une trace moderne de la culture. Toutefois, le défi reste de taille. Au sein de la Fédération des écomusées et des musées de société, la question demeure d'actualité. Citons à ce titre le cas du Musée basque et de la tradition bayonnaise, qui prépare un projet éditorial sur la collecte du contemporain dans les musées de société. Le musée qualifie les missions de collecte de « défi pour le XXI^e siècle en Pays basque »²⁴⁸. Conscient du décalage existant entre ses collections « traditionnelles » et les réalités contemporaines du territoire dont il ne préserve aucune trace, ce musée envisage de croiser les points de vue, à l'échelle internationale, au sujet de pratiques de la collecte jusque-là inexplorables. La sortie de l'ouvrage est prévue pour le printemps 2012. L'expérience servira ensuite de point de départ à la définition du projet scientifique et culturel à mettre en œuvre en 2012.

La complexité de la question et la difficulté de l'attacher au contexte des musées ethnographiques suscitent bien d'autres interrogations. Nous les avons évoquées dans les pages qui précèdent, tout en gardant à l'esprit qu'elles ouvrent le champ à d'autres recherches. Notre parti pris méthodologique fut de conduire une étude d'ensemble, vue l'étendue de l'étude de terrain. Il est probable cependant qu'une étude consacrée à une seule exposition mettant en scène des objets de la vie courante aurait conduit à d'autres questionnements et à d'autres résultats en lien avec la représentation des objets et les logiques communicationnelles du musée de société. La difficile tâche de scénographier le contemporain nécessite toujours un effort de mise à distance, inévitable dans l'espace muséographique : on l'a constaté au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, notamment à travers l'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle*. Cette constatation permettrait de problématiser, de manière originale la construction des héritages culturels de demain.

²⁴⁸ Note interne du projet d'édition.

Une autre piste de recherche pourrait consister à interroger la perception et les réactions du public vis-à-vis des expositions consacrées au contemporain. Enfin, le lien noué entre les musées d'ethnographie et l'art contemporain est une problématique à creuser, pertinente pour la poursuite de nos recherches et qu'il faudrait approfondir. L'acquisition d'objets d'art contemporain au sein du réseau de la Fédération des écomusées et musées de société est une donnée assez surprenante. Sans doute pourrait-elle fournir des éléments instructifs quant à l'interconnaissance interdisciplinaire et aux manières dont l'hybridation intervient dans la construction et la transmission du patrimoine.

Liste des figures

Figure 1. Les significations de l'objet par courant anthropologique.....	32
Figure 2. La connotation de l'objet selon le structuralisme	35
Figure 3. Exemples des trois catégories d'objets collectés sur les mariages contemporains dans l'espace euro-méditerranéen (MUCEM)	131
Figure 4. Liste des musées membres de la FEMS, ayant répondu au questionnaire de la recherche.	209
Figure 5. Pourcentage de la collecte du contemporain, au sein des musées de la FEMS, par thèmes.	212

SOMMAIRE DES ANNEXES

Annexe 1- Note officielle : Accès à la documentation des collections du MUCEM	264
Annexe 2- Exemples d'acquisitions effectuées en France. <i>Histoire et mémoires du sida</i> (MUCEM)	266
Annexe 3- Exemples d'acquisitions effectuées à l'échelle euro-méditerranéenne. <i>Histoire et mémoires du sida</i> (MUCEM).....	276
Annexe 4- Exemples d'acquisitions. <i>Graff, tag et musiques/danses</i> (MUCEM)	279
Annexe 5- Fiche descriptive du « Panneau pour Lady Di ». <i>Graff, tag et musiques/danses</i> (MUCEM)	281
Annexe 6- Texte de la présentation de l'acquisition du « Panneau pour Lady Di » à la commission locale d'acquisitions (MUCEM).	283
Annexe 7 Exemples d'objets souvenirs acquis en 2006. <i>Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée</i> (MUCEM)	285
Annexe 8- Nombre d'acquisitions par objet ou document. <i>Mariage : construction du genre en Europe et en Méditerranée</i> (MUCEM).	289
Annexe 9- Typologies d'objets collectés par terrain. <i>Mariage : construction du genre en Europe et en Méditerranée</i> (MUCEM)	291
Annexe 10- Exemples d'acquisitions. <i>Vos objets au musée : collecte à l'écomusée.</i> Écomusée du Val de Bièvre.....	294
Annexe 11- Photographies d'objets collectés. <i>Vos objets au musée : collecte à l'écomusée.</i> Écomusée du Val de Bièvre.....	297
Annexe 12- L'exposition <i>Un temps pour soi.</i> Écomusée du Val de Bièvre	299
Annexe 13- Exemples d'acquisitions. <i>Au plaisir du don.</i> Écomusée du Val de Bièvre	302

Annexe 14- La muséographie de l'exposition. <i>Au plaisir du don</i> . Écomusée du Val de Bièvre.	305
Annexe 15- L'exposition <i>Images d'elles. Elles se font femmes</i> . Écomusée du Val de Bièvre. .	307
Annexe 16- Fiche d'inventaire : mobilier design miniature pour enfant. Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	312
Annexe 17- L'espace permanent du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	313
Annexe 18- L'exposition <i>L'appartement témoin de son temps</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	315
Annexe 19- L'exposition <i>Photos de famille : toute une histoire !</i> Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	322
Annexe 20- Exemples des thématiques d'objets, déployées dans le « chantier de fouille ». L'exposition <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	327
Annexe 21- La muséographie du chantier « chantier de fouille ». <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.....	331
Annexe 22 - Fiche d'inventaire de la « bouteille à lait ». <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	334
Annexe 23- Exemples des thématiques d'objets, déployées dans le « laboratoire des modes de vie du XX ^e siècle ». <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	336
Annexe 24- Fiches d'inventaire d'objets du « Laboratoire des modes de vie du XX ^e siècle ». <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.....	340
Annexe 25- La muséographie du « laboratoire des modes de vie du XX ^e siècle ». <i>Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle</i> . Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	342

Annexes 26- La muséographie de l'exposition <i>L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !</i> Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.	357
Annexe 27- Fiche des six sculptures, exposées au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, sous forme de maquettes ou de photos. L'exposition <i>L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !</i> (document interne du musée).....	359
Annexe 28- Liste des adhérents de la FEMS (2011)	362
Annexe 29- Présentation des réponses du réseau de la FEMS au questionnaire de la recherche, sur la collecte du contemporain.	368

ANNEXES

ANNEXE 1

Note officielle : Accès à la documentation des collections du MUCEM



22 NOV. 2011

Musée des civilisations
de l'Europe et de
la Méditerranée

6, avenue du Mahatma Gandhi
75116 PARIS

Téléphone : 01 44 17 60 00
Télécopie : 01 44 17 60 60

572302

Melle Zarah BENKASS

Objet: Accès à la documentation des collections du MuCEM

En raison de la préparation au transfert des collections et des ressources documentaires du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Paris à Marseille et des chantiers logistiques et documentaires afférents, l'accès aux ressources n'est plus possible depuis l'été 2011 et ce jusqu'à l'installation progressive des fonds et collections dans le futur centre de conservation et de ressources à Marseille à compter de l'automne 2012.

Melle BENKASS n'a donc malheureusement pu avoir de nouvel accès aux documents qu'elle avait repérés aux cours de ses recherches précédentes pour en faire les copies qu'elle aurait aimé joindre aux annexes de sa thèse de doctorat.

Fait pour valoir ce que de droit,

Emilie Girard
Conservateur
Responsable du service des collections

ANNEXE 2

Exemples d'acquisitions effectuées en France.

Histoire et mémoires du sida (MUCEM)

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Affiche	Affiche « <i>I can't stand homophobes, especially when they flaunt it</i> » ; Grande-Bretagne ; Terrence Higgins Trust, <i>Community HIV and AIDS Prevention Strategy</i> ; 2000.
	Autocollant	Autocollant « <i>Cheap AIDS Drugs for all !</i> » ; international ; collectif associatif ; 2002.
	Badge	Badge d'entrée à une conférence ; Espagne, Barcelone, International ; <i>AIDS 2002</i>
	Badge	Badge « Le monde entier a besoin d'un vaccin contre le SIDA » ; International ; <i>International AIDS Vaccine Initiative</i> ; 2002.
	Bandeau	Bandeau « AIDES La marche pour la vie » ; France ; AIDES.
	Boîte de préservatifs	Boîte de préservatifs : « <i>Mates Natural</i> » ; Grande-Bretagne ; Mates ; 2003.
	Bougie et porte bougie	« <i>Global Health Council</i> » distribués à la cérémonie d'ouverture ; Espagne, Barcelone, International ; <i>AIDS 2002</i> et <i>Global Health Council</i> ; 7 juillet, 2002.
	Brochure	Brochure <i>La mosquée. Un espace d'échange. Séminaires 2002-2003</i> (en français et en arabe) ; France ; Paris ; Centre Socioculturel de la rue de Tanger ; 2002-2003.
	Brochure	Brochure <i>Good sexual health. A gay man's guide</i> ; Grande-Bretagne, <i>Camden and Islington gay men team</i> .
	Brochure	Brochure <i>Partnerschaften</i> ; Allemagne ; <i>Deutsche Aids Hilfe</i> ; 2003.
	Brochure	Brochure <i>Travel guide</i> ; Pays-Bas ; Europe ; <i>European Network male Prostitution (ENMP)</i> .
	Carte d'information	Carte d'information : « Drogues Alcool Tabac Info Service » ; France ; Drogues Alcool Tabac Info Service
	Carte postale	Carte postale : « Je suis séropositif, j'ai pensé qu'il l'était aussi... » ; Belgique ; Ex Aequo ; 2000.
	Carte postale	Carte postale : « Journée mondiale de lutte contre le sida » ; France ; Réunion des musées nationaux ; 1 ^{er} décembre 2003.
	Dépliant	Dépliant « dépistage du sida : savoir pour agir » ; France, Seine-et-Marne ; AIDES ; Antenne Seine- et-Marne ; 1998.
	Éventail	Avec le logo de la XIV ^e conférence mondiale du sida ; Espagne, Barcelone, International ; <i>AIDS 2002</i> .
	journal	Journal <i>Enable</i> , n°2 (français et anglais) ; Europe ; <i>European Network of Aids Helplines</i> ; novembre 1999.
	journal	Journal <i>Enable</i> , n°3 (français et anglais) ; Europe ; <i>European Network of Aids Helplines</i> ; janvier 2002.
	Journal associatif	<i>20 years of STD control</i> ; Pays-Bas ; STD Bulletin, janvier 2000.
	Livre	<i>50 scénarios contre un virus</i> ; France ; Éditions Hachette et Arte Éditions 1995.

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Marque-page	Marque-page avec logo de la conférence mondiale du sida ; Espagne, Barcelone, International ; AIDS 2002 ; juillet 2002.
	Préservatif	Préservatif avec logo de la conférence mondiale du sida ; Espagne, Barcelone, international ; AIDS 2002 ; juillet 2002.
	Prospectus	« Concours d'images numériques : le multimédia contre le sida » ; France ; CRIPS ; 2002.
	Rapport	<i>Saint-Valentin. Bilan de l'action d'information et de prévention</i> ; France ; Perpignan ; La Maison de Vie du Roussillon ; février 2003.
	Tract	« Faisons capoter le sida » ; France ; Créteil ; Conseil de Jeunes de Créteil, DDASS du Val-de-Marne.
	Sifflet	« Marche ATTN » ; Espagne, Barcelone, International ; ATTN (<i>Aids therapeutic treatment now</i>) ; 7 juillet 2002.
	Sous bock	« Moi je l'emballe » ; France ; SNEG.
	Tiré à part	« La construction du Centre d'information scientifique de l'institut Pasteur » ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1996.
	Tiré à part	Tiré à part d'article de soignant : « Contact, des mains qui disent » ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1997.
	Dossier de presse	« Répondez-vous des pratiques meurtrières de l'Union européenne ? » ; France, Espagne, Barcelone, Europe ; Act Up-Paris ; 9 juillet 2002.
	Badge	« Love plus ».
	Badge	« SILENCE = MORT » ; France ; Paris ; Act Up-Paris.
	Badge	« Reflex latex ».
	Pin's	« Préserve ta vie ».
	Dépliant B.D.	« <i>Neu in der stadt ?</i> » ; Allemagne ; <i>Deutsche AIDS-Hilfe</i> .
	Présentoir à monter	« Aimer sans peur » ; France ; CRIPS ; Bristol-Myers Squibb.
	Affiche	« On meurt encore du sida à Paris. Protégez-vous » (cercueil) ; France ; Mairie de Paris ; 2002.
	Affiche	« Si je suis séropositif, je peux t'en parler ? Dis-moi oui » ; France ; AFLS.
	Affiche	« Si je suis séropositif, tu restes ? dis-moi oui » ; France ; AFLS.
	Écusson ruban rouge	Librairie Babele ; Italie ; 2003.
	Carte postale	« Quelles sont nos limites ? » ; France ; Couples contre le sida et Sida Info Service.
Journal associatif	<i>Sida Tout va bien</i> , n°32 ; France ; Association Positifs ; août 1999.	
Timbres	« En décembre les musées s'engagent contre le sida » ; France ; RMN et DMF.	
Système de nébulisation	Contenu dans un sachet en plastique, avec médicament : « Pentacarinat » ; France ; Paris ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; décembre 1999.	

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Banderole	« Malades en colère. Avez-vous pensé à nous ? » ; France ; Paris ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; décembre 1999.
	Convocation à des réunions du Groupe de Soins Palliatifs	France ; Groupe de Soins Palliatifs ; Hôpital Pasteur ; 1997, 1998, 1999.
	Livre B.D.	<i>Jo</i> ; Suisse ; Fondation pour la Vie ; octobre 1991.
	Baguettes alimentaires	« 1 ^{er} décembre Journée mondiale du Sida » ; France ; ARCAT ; août 2002
	Enveloppe avec tampon	France ; Combat face au sida ; 2002.
	Étoile de mer	(Posée sur le bureau de la psy) ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998-1999.
	Photocopie d'un faire-part de décès	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1994.
	Lettre de Marc à ses voisins d'hôpital	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades.
	Lettre de remerciements d'une stagiaire kiné	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1993.
	Lettre de remerciements d'un volontaire de « Aides »	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1993.
	Lettre de remerciements de la mère d'un malade décédé	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998-1999.
	Carte de vœux et d'au revoir	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 2000.
	Carte postale	Envoyée du Maroc par un malade ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998-1998.
	Carte de vœux	Envoyée du Mexique par un malade ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1996.
	Carte postale	Envoyée du Portugal par un malade ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998 ou 1999.
	Carte postale	Envoyée des Pyrénées par un malade ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998-1999.
	Carte postale	Envoyée de Jérusalem par un malade ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1991.
Faire-part de décès	France ; 1994.	

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Lettre de remerciements des parents d'un malade décédé et photos	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998.
	Poèmes de soignant	<i>Nocturnes pastoriennes</i> ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; décembre 1994.
	Faire-part	« Les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence ont la douleur de fêter avec vous un bien triste anniversaire : le SIDA fête ses 20 ans ».
	Texte de soignant	« Contact, Voyage au bout de la vie » ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1999.
	Textes des funérailles d'un malade	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1997.
	Carton d'invitation à un vernissage	Carton d'invitation au vernissage de peintures de l'artiste Suzanne Hay.
	CD texte	« <i>Break the silence. Abstracts XIII International AIDS Conference, Durban</i> » ; Afrique du Sud, International ; <i>XIII international AIDS Conference, Durban</i> ; 9-14 juillet 2000.
	CD audio	<i>Sida, droits de l'homme et libertés</i> ; Jonathan M. Mann ; France ; Radio France, tous contre le Sida ; avril 1994.
	CD vidéo	<i>Un dimanche matin à Marseille</i> ; France ; Marseille ; Aides Provence et HB Productions.
	Dessin	Dessin de Muzo : « <i>Safe sex, no drugs and Rock'n Roll</i> » ; France ; Association New-Attitude ; 2002.
	Dossier	Campagne mondiale contre le sida : « Écouter, apprendre, vivre. Avec les jeunes et les enfants. En campagne contre le sida » ; Suisse, Genève, International ; ONUSIDA ; 1999.
	Papier à en-tête	Institut Pasteur/Hôpital ; France, Paris ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; décembre 1999.
	Fiche de rendez-vous hospitalisation de jour	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1999.
	Présentoir	« Devenez solidaire de la lutte contre le sida... » ; France ; AIDES ; La Poste.
	Set de table	Set de table réalisé à l'occasion du 1 ^{er} décembre 2002, par les élèves du Collège Courteline ; France ; CRIPS ; 2002.
Autocollant	Autocollant : « Association marocaine des jeunes contre le sida » ; Maroc ; Association marocaine des jeunes contre le sida.	

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Autocollant	« Nos efforts conjoints vaincront le sida » ; France ; Aidscom.
	Pochette d'allumettes	« <i>Posit HIV Welcome</i> » ; Allemagne ; <i>Deutsche AIDS-Hilfe</i> .
	Carnet	« <i>Mein Foto</i> » ; Allemagne.
	Carte	« La vie est trop courte pour s'habiller triste » ; France.
	Carte calendrier 1992	Maroc, 1991-1992.
	Bonbon	Avec ruban rouge ; <i>National AIDS Center</i> ; Pologne, Espagne ; Barcelone ; 2002.
	Carte message	« Vous êtes ici ? Moi aussi » ; France ; SNEG.
	Carte de visite	« Boutique Condwear's » ; France ; Paris ; Boutique Condwear's.
	Carte d'information	« Vous avez des doutes... » ; France ; Sida Info Service.
	Livret	<i>Histoires de femmes</i> ; France ; Aides ; septembre 1997.
	Billet d'entrée aux Solidays	Solidarité Sida et Région Île-de-France ; France ; 2003.
	Bonnet d'âne	Élément d'habit ; France ; 2002. Association des amis des « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence ».
	Don	Pin's
Affiche		« Les oiseaux gazouillaient dans la clairière et Blanche-Neige caressait le prince... Pour que votre histoire d'amour reste un conte de fée » ; France ; Sida Info Service ; 1998.
Affiche		« La nuit était belle, le ciel étoilé et Shéhérazade sortit un préservatif... Pour que votre histoire d'amour reste un conte de fée » ; France ; Sida Info Service ; 1998.
Affiche		« Le sida, on l'aura. Donnez » ; France ; Sidaction ; 1998.
Affiche		« Liberté, égalité, fraternité » ; France, Paris ; Act Up-Paris ; 1 ^{er} décembre 1996.
Brochure		« Passeport pour un bon voyage ». Informations pour les voyageurs et les immigrés tunisiens (en français et en arabe) ; France ; Fédération des Tunisiens pour une Citoyenneté des Deux Rives ; été 1998.
CD vidéo		« Un dimanche matin à Marseille », France, Marseille ; Aides Provence et HB Productions.
Dépliant		« Actions quartiers & migrants » ; France, Marseille ; Aides Délégation Régionale PACA ; 2001.
Sous bock		« Capote, sortez la... Le sida n'en sortira pas » ; France ; SNEG.

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Dépliant	« Un enfant homosexuel ? Il faut en parler » ; France ; Provence ; Passerelles Provence.
	Lettre d'enfant	« La vie d'un endicapé » ²⁴⁹ ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades.
	Lettre d'un malade	France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998-1999.
	Carte mémo	« En parler ça aide » ; France ; Sida Info Service ; 2001.
	Carte mémo	« Les jeunes gays », par Aurore ; France ; Sida Info Service ; 2001.
	Prospectus	« Loops » ; France ; Loops.
	Porte-clés porte-préservatif	« Le sida est l'affaire de tous » ; France ; PROTEC.
	Guide	« Guide du corps masculin au-dessous de la ceinture. Les garçons/les filles » ; France ; CRIPS ; 2002.
	Étui de gel	« <i>Erotikum</i> » ; Allemagen, Cologne ; Erotikum.
Don	Jeu de cartes	« <i>Turkce Aids Info Telefonu</i> ».
	Flyer	« Se protéger, c'est aussi protéger les autres ! » ; France ; Perpignan ; La Maison de Vie du Roussillon.
	Emballage de préservatif	« <i>STOP AIDS</i> » ; Suisse ; Ceylor.
	Étui de préservatifs	« Durex Coral » ; France ; Durex.
	Devis de préservatifs SAINTEX	France ; Estipharm ; Saintex.
	Bracelet	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Cagoule	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; couvent d'AS ; 2002.
	Châle	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Collerette	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
Collier	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.	

²⁴⁹ Le mot « endicapé » est ainsi transcrit sur le document au lieu de « handicapé » ; sans doute a-t-on volontairement gardé la phrase telle que l'avait écrite l'enfant malade.

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Collier sautoir	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Cordelière	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Cornette	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Feuille de tatoos	« "+ ="/Le sida + on sait, mieux on se comporte » ; France, Bordeaux ; Aides Aquitaine ; 2002.
	Robe HIV+	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Robe	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Sac	Élément de costume de sœur ; France ; Bordeaux ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; Couvent d'AS ; 2002.
	Signet	« Unis dans l'espoir » ; France, Paris ; Mairie de Paris 1 ^{er} décembre.
	Tee-shirt noir	« Je suis en colère ! » ; Solidarité Sida ; France ; juillet 2003.
	kit	« Programa d'intercanvi de xeringues » avec deux seringues, alcool, eau stérilisée ; Escola Generalitat de Catalunya, Departament de Sanitat i seguretat social Organ tecnic de drogodependencies ; Espagne ; Barcelone ; 2002.
	Stylo-bille	GSK GlaxoSmithKline ; GlaxoSmithKline(GSK) ; France ; International ; 2002.
	Sac à dos	« Réseau mondial des personnes vivant avec le VIH/SIDA » ; Gilead ; International ; 2002.
	Carte de rendez-vous	« La Maison de Vie du Roussillon/Quand je me protège...Je te protège.. » ; France ; Perpignan ; La Maison de Vie du Roussillon.
	Panneau recto verso	« Cleews Vellay, mort du sida à 30 ans » ; France ; Paris ; Act Up-Paris ; 1994.
	Boîte	« "Steribox" : à chacun la sienne » ; France ; ministère de l'Emploi et de la Solidarité.
	Broche	Main jaune dont le pouce est recouvert par un préservatif ; France.
Feuille informative	Espagne ; Barcelone.	
Lettre fermée	De la campagne « HIV prejudice test » ; Grande-Bretagne ; NAT.	

Mode d'acquisition	Objet collecté	Détail
Don	Brochure publicitaire	« Le ruban rouge » ; France ; Pim Pam Santé ; 1 ^{er} décembre 1995.
	Lettre d'information	<i>ELCS Infos</i> , n° 10 ; France ; ELCS ; octobre 2002.
	Carte de vœux 2003	France ; ELCS ; janvier 2003.
	Régllette/dépliant	« Antiprotéases et interactions médicamenteuses » ; France ; Actions Traitements ; 4 ^e trimestre 2002.
	Boîte d'allumettes	« Face au sida un regard différent peut changer une vie » ; France ; AIDES.
	Statuette	Vierge (sur le bureau de la psy) ; France ; Hôpital Pasteur, personnel et malades ; 1998-1999.
	Tatouage	« Sida Info Service » ; France ; Sida Info Service ; 2000.
	Bracelet fantaisie	Faisant partie d'un habit de sœur ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; France 1993.
	Bulletin associatif	<i>Action = Vie. Sida : plan d'urgence pour les soins palliatifs</i> ; Act Up-Paris ; France
	Tambourin	« Sister Act 2 » ; France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 2000.
	Collier fantaisie	Faisant partie d'un habit de sœur ; France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 1993.
	Croix ornementale	De sœur Carmen sida Von Golgotha ; France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 1995.
	Gant avec dentelle	Faisant partie de l'habit de Carmen sida Von Golgotha ; France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 1993-1994.
	Paire de lunettes dans un étui	Faisant partie du premier habit de sœur Carmen sida Von Golgotha ; France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 1993.
	Pin's croix violette	France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 1993-1994.
Poupée	Sœur Anathème. Couvent d'Ouil ; France ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence » ; 1997-1998.	
Achat	Photo	Maison d'arrêt d'Avignon. Infirmerie. : <i>La Kapoterie</i> ; Avignon ; Maison d'arrêt d'Avignon ; 2003.
	Photo	3 ^e gala Gay. Démaquillage. Sœur Lacrima Christi del Vesuvio ; France, Poitiers ; Marie-Laure Costa, photographe ; octobre 1994.

Type d'acquisition	Objet collecté	Détail
Achat	Photo	3 ^e gala Gay. Départ pour une action de prévention de rue. Sœur Lacrima Christi del vesuvio et Soeur Pénélope versus LSD ; France, Poitiers ; Marie-Laure Costa, photographe ; octobre 1994.
	Affichette	« Salle de soins » ; Avignon ; Maison d'arrêt d'Avignon ; 2003.
	Dessin de détenu	Dessin de détenu : « Jamais sans moi » ; Avignon ; Maison d'arrêt d'Avignon ; 2003.
	Bouteille-reliquaire	« Flora » ; France ; Bordelais ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence », Couvent d'As ; décembre 2002.
	Tee-shirt	« Les sœurs de la Perpétuelle Indulgence. Couvent d'Ouil » ; France, Bordeaux ; 2002.
	Tableau-reliquaire	« Mère Rita » ; France ; Bordelais ; « Sœurs de la Perpétuelle Indulgence », Couvent d'As ; 2002.

ANNEXE 3

Exemples d'acquisitions effectuées à l'échelle euro-méditerranéenne.

Histoire et mémoires du sida (MUCEM)

Pays	Type d'acquisition	Objet collecté
Espagne	Don	Affiche, brochure, carte postale
		Banderole, dépliant.
		Enveloppe de préservatif
		Préservatif féminin
		Lubrifiant
		Masque rouge de prostituée, utilisé pour une manifestation du 1 ^{er} décembre.
		Vinyle.
		Prospectus, revue, autocollant
		Carte calendrier
		Signet
		Vidéo
		Tapis de souris
		Feuille informative
Grande-Bretagne	Don	Affiche, brochure, carte postale
		Journal associatif.
		Lettre fermée.
		Planche d'autocollants.
		Revue.
	Achat	Carte de visite.
		Ruban rouge.
		Crayon « ruban rouge » et site web de l'association.
		Trousse.
		Affichettes, brochures, dépliants, cartes postales, tracts, revues...
		Porte-clés ruban.
		Chope.
		Stickers.
		Tee-shirt « ruban rouge ».
		Gomme « ruban rouge » (via le site web de l'association).

Pays	Type d'acquisition	Objet collecté
Italie	Don	Affichettes
		Affiches
		Brochures
		Dépliants
		Tracts
		Porte-préservatifs
		Cassette vidéo
		Étui de préservatifs
		Cartes postales
		Répertoire téléphonique
		Sac en papier
Portugal	Don	Bulletins
		Affiches campagne mondiale 2001
		Cartes d'invitation livres, pin's
		CD audio
		Éventail
		Tirelires
		Décimètre
		Dépliant
	Achat	Aimant « préservatif »
		Aimant « ruban rouge »
		Badge
		Tee-shirt
		Montres-bracelets
		Désodorisant voiture « ruban rouge »
		Porte-clés
		Parapluie
		Polo
Algérie	Don (association protection sida, Oran)	Affiche
		Dépliant
Pays-Bas	Don	Affiches
		Autocollants
		Brochures
		CD-Rom
		Publicité pour livre
Roumanie	Don (association)	Affiches
		Dépliant
Russie	Don (fondation)	Brochures
		Journal associatif

ANNEXE 4

Exemples d'acquisitions. *Graff, tag et musiques/danses* (MUCEM)

Thème	Mode d'acquisition	Acquisitions
<i>Graff, tag</i>	Achat	<ul style="list-style-type: none"> - Ensemble de 91 bombes aérosol et d'un CD explicatif (Berlin). - Ensemble de panneaux décorant le char de parade de la Biennale de Lyon et une toile. - Bombe efface graffiti. - Livres (Londres) et magazines. - Vidéo. - Une toile <i>Real street</i>.
	Don	<ul style="list-style-type: none"> - Deux costumes du défilé de la parade de la Biennale de Lyon. - Vidéos. - Photographies.
<i>Musiques/ danses</i>	Achat	<ul style="list-style-type: none"> - Costume de scène pour le spectacle <i>Epsilon</i>. - Affiche. - Pantalon « baggy ». - Bonnet de protection pour une figure de break dance, le « headspin » (tourner sur la tête), fabriqué par une « copine » dans un « cabas de grand-mère ». - DVD de montage de concerts de reggae marseillais. - Platine vinyle BST. - Casque de protection de danseur. - Tee-shirts. - Paire de baskets Nike. - Salopette en cuir. - Blousons. - Ceinture. - Trois paires de lunettes.
<i>Musiques/ danses</i>	Don	<ul style="list-style-type: none"> - Valise sécurisée de transport pour la table de mixage de D.J. Abdel. - 3 casquettes. - 2 tee-shirts. - Paire de baskets Nike. - Paire de baskets Diesel. - Costume de break danse - Pantalon et body. - 6 vinyles. - Table de mixage (D.J. Djel). - Disque d'or en Belgique <i>La voix du micro d'argent</i>. - Cahier du scénario du clip <i>La Saga</i>²⁵⁰.
	Dons de l'Iffra (Compagnie Black Blanc Beur)	<ul style="list-style-type: none"> - Photo de la compagnie. - 5 dessins d'un graffeur. - Tee-shirts, dont un graffé. - Casque d'entraînement. - Paire de genouillères. - Paire de baskets Puma (années 1980). - Affiche d'un spectacle à Budapest. - Affichettes. - Calendrier. - Maquette de cité pour un clip. - Carnet de travail.

²⁵⁰ Ces deux derniers objets ont été donnés au musée par le groupe de musique IAM.

ANNEXE 5

Fiche descriptive du « Panneau pour Lady Di ».

Graff, tag et musiques/danses (MUCEM)

N° d'inventaire : 2005.19 : « Un panneau de dévotion lié à la princesse Diana de Galles, provenant du chantier de restauration de la *Flamme de la Liberté*, couvert de graffiti votifs en hommage à Lady Diana, PVC alvéolé, 150 x 100 x 1 cm, 2002 ; offert par La Mairie de Paris ».

État : bon

Matière : PVC alvéolé

Datation : 2002

Origine : panneau de chantier récupéré auprès de la ville de Paris, à l'issue de la restauration de la *Flamme de la Liberté* du pont de l'Alma (Paris) en 2002.

Mode d'acquisition : récupération gratuite lors d'une enquête.

Intérêt pour les collections : dans le domaine des dévotions populaires, les collections sont importantes. Il s'agit ici d'un témoignage matériel de la création « sous nos yeux » d'un culte.

ANNEXE 6

**Texte de la présentation de l'acquisition du « Panneau pour Lady Di » à la commission
locale d'acquisitions (MUCEM)**

« Le musée National des Arts et Traditions Populaires a entrepris depuis quelques années des recherches sur les nouveaux rituels sacrés et profanes. Les phénomènes de dévotion qui se sont développés autour de la personne de la Princesse Diana, à la suite de son accident, sous le tunnel du pont de l'Alma en août 1997, ont, sur un tel thème, bien évidemment, suscité tout notre intérêt. Autour de la *flamme de la Liberté* de Bartholdi (flamme de La liberté éclairant le monde de NY) à l'Alma (et sur elle, directement), des pratiques rituelles votives se sont développées. Elles ont fait l'objet, au musée, d'observations, de recherches et de campagnes photographiques.

Les services de la ville de Paris, ont jugé que les graffitis dont la flamme était couverte constituaient une dégradation du patrimoine artistique urbain et il a été décidé de la déposer provisoirement pour restauration (2002). Durant le travail des palissades ont été disposées autour du site et un panneau de chantier indique la nature et la durée des travaux. Ceux-ci ont instantanément été réinvestis par les orants comme supports pour leur requête et ex-voto. Le musée a pour mission essentielle de repérer des objets qui, dans notre société, témoignent des pratiques populaires, ces palissades et panneaux complètent de manière significative l'ensemble des travaux de recherche que nous menons autour de ce site en voie de « sacralisation » sous la pression populaire internationale. À l'issue des travaux de restauration de la *Flamme de Bartholdi*, en plein accord avec la ville de Paris, nous avons donc fait entrer dans les réserves du musée le panneau technique tel qu'il a été « graffé » en l'absence de la statue ».

ANNEXE 7

Exemples d'objets souvenirs acquis en 2006. *Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée (MUCEM)*

Ville	Types d'acquisitions
Berlin	<ul style="list-style-type: none"> - Décapsuleur et sa boîte en carton : représentant le personnage d'Ampelmann symbolisant Berlin avant 1989. C'est le personnage que l'on trouvait au niveau des passages piétons, sur les feux de circulation. Tout comme les objets illustrant cette époque, il connaît un certain succès aujourd'hui, car il rappelle des valeurs morales passées et des attitudes sociales plus conviviales. - Carte à découper provenant de l'ancienne RDA (dessin d'une maquette du Palais de la République, actuellement en cours de démolition), qui symbolise le besoin d'une nouvelle patrie. - Mini <i>buddy bear</i> : c'est un jouet destiné aux enfants pauvres de Berlin. L'idée est née en 2001 et représente une image de la ville contemporaine du touriste au berlinois, s'adressant à un public très hétérogène. - Miniature « Tour de la télévision » : ce symbole de l'ex-capitale de la RDA fut collecté pour son radical changement sémantique. - Plan descriptif de Berlin (1945-1989). - Guides touristiques. - Figurine « Ours », symbole de la ville de Berlin. - Feu de circulation. - Gommages « Ampelmann ». - Ouvre-bouteille aimanté. - Feuilles à découper. - Flacon d'alcool. - Cartes postales. - Tickets de métro. - Poupée russe. - Affiche. - Badge. - Jeu de société. - Boules à neige. - <i>Mugs</i>. - Bloc-notes.
Berlin	<ul style="list-style-type: none"> - Cendrier. - Moule à glaçons. - Chope à bière. - Boîte de conserve « air de Berlin ».
Gênes	<ul style="list-style-type: none"> - Éventail carte postale du <i>Museo del Mare</i>. - Tickets d'entrée au <i>Musei Civici di Genova</i>. - Boules à neige. - Stylo à bille. - Assiette décorative. - Cartes postales.
Vienne	<ul style="list-style-type: none"> - Balle de golf représentant deux personnages emblématiques de la ville. - Stylos à bille. - Magnet. - Sac à main. - Pin's. - Assiettes décoratives. - Guide. - Jeu de cartes. - Foulard. - Boîte à bonbons.

Ville	Types d'acquisitions
Liverpool	<ul style="list-style-type: none"> - Boule à neige. - Presse-papiers. - Bouchon de bouteille. - Dé à coudre. - Serviette à thé (Tea towel). - Porte-clés. - Porte-monnaie. - Boîte de bonbons. - Cartes postales. - Boussole avec anneau.
Jérusalem	<ul style="list-style-type: none"> - Article dévotionnel. - Cartes de prière. - Stylo à bille. - Tee-shirt. - Casquette. - Porte-clés. - Magnet.
Tunis ²⁵¹	<ul style="list-style-type: none"> - Affiche composée de 30 photos de portes traditionnelles tunisoises. - Lot de cartes postales. - Peinture sous verre. - Miroir. - Assiette décorative. - Plaque décorative. - Porte-clés. - Magnets. - Carreau décoratif. - Porte-allumettes. - <i>Mugs</i>. - Masque. - Appareil photographique souvenir (acheté sur eBay). - Guide touristique (acheté sur eBay).

²⁵¹ Tous ces objets de la ville de Tunis représentent les portes traditionnelles qui délimitent le centre ancien de la ville. Depuis le classement de la médina de Tunis au patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO en 1979, cette partie de la cité fut revalorisée et devint le pôle touristique de la capitale.

Ville	Types d'acquisitions
Munich	<ul style="list-style-type: none"> - Chope représentant le pape Benoît XVI, d'origine allemande, et ses armoiries. - Journal de l'église de Munich (édition spéciale) (acheté sur eBay). - Programme de la messe (acheté sur eBay). - Carte de prière (achetée sur eBay). - Dossard. - Foulard. - Sac plastique. - Poncho imperméable. - Boule à neige
Venise	<ul style="list-style-type: none"> - Cendrier en forme de gondole. - Magnet. - Assiette. - Sulfure presse-papiers. - Boules à neige. - Cartes postales culinaires. - Cartes.
Rome	<ul style="list-style-type: none"> - Boules à neige. - <i>Mugs</i>. - Magnets.

ANNEXE 8

Nombre d'acquisitions par objet ou document. *Mariage : construction du genre en Europe et en Méditerranée* (MUCEM)

Terrain de l'enquête	Nombre d'objets collectés	Nombre de documents filmiques ou sur papier
Deauville/Paris (France)	Pas d'objets ²⁵²	- 3 entretiens réalisés auprès de mariés et de leurs parents.
Merzouga (Maroc) ²⁵³	66 objets	- 50 photographies documentaires d'un photographe professionnel.
Sousse (Tunisie)	5 objets	- Photographies documentaires. - 1 film documentaire. - 1 film amateur de fiançailles. - 4 livres associés à 4 Cd-Rom. - 3 entretiens.
Kesra et Makhtar (Tunisie)	35 objets	- 193 photographies documentaires. - 36 photographies historiques. - 1 film documentaire.
Gozo (Malte)	Pas d'objet ²⁵⁴	- 65 photographies documentaires.
Tel-Aviv (Israël)	Pas d'objet	- 1 film professionnel de mariage. - Entretiens non enregistrés.
Canton de Fribourg (Suisse)	39 objets	- 3 films documentaires.
Rybinsk (Russie)	33 objets	- 1 film professionnel de mariage. - 250 photographies documentaires. - Entretiens.
La Presle Vesdun (Pays-Bas)	1 objet	- 1 film documentaire. - 1 film journalistique. - 13 photographies de famille. - 13 articles de journaux et magazines. - Entretiens.

²⁵² L'enquête est à suivre pour les acquisitions d'objets.

²⁵³ Il s'agit de la tribu berbère des Aït Khebbach, implantée dans le Sud-Est marocain.

²⁵⁴ L'enquête a été interrompue et des collectes supplémentaires ne sont pas prévues.

ANNEXE 9

**Typologies d'objets collectés par terrain. *Mariage : construction du genre en Europe
et en Méditerranée* (MUCEM)**

Terrain	Types d'objets collectés
Merzouga (Maroc)	<ul style="list-style-type: none"> - Ceinture de mariée. - Armature de tente. - <i>Bendir</i> (instrument traditionnel de musique). - Brosse à cheveux. - Voile de la mariée. - Chèche rouge du marié et écharpe. - Henné. - Louche. - Poupée destinée être vendue aux touristes, permettant des comparaisons au modèle traditionnel. Dans ce cas, l'objet ne présente pas tous les atours habituels d'une mariée (costume, ceinture, bijoux, coiffure etc.) qui en font sa spécificité. - Poupée pour les fillettes qui miment les cérémonies de mariage. - Billes. - Roseau à roulettes : ce jouet appelé <i>camioune</i> (terme dérivé du mot français « camion ») est utilisé exclusivement par les garçons jusqu'à l'âge de dix ans environ. Ils conduisent à tour de rôle et passent de longs moments à effectuer des améliorations et des réparations techniques. Ils s'imaginent être conducteur de camion ou de 4x4, véhicules considérés comme les plus prestigieux
Kesra et Makhtar (Tunisie)	<ul style="list-style-type: none"> - Couffin de mariage. - Main de Fatma. - Sachet de confiseries. - Sachet de produits de beauté. - Boîte de Nivea. - Sachet de produits de tatouage ou de composants de l'encens - Assiettes. - Brasero. - Bougie. - Fil en plastique
Sousse (Tunisie)	<ul style="list-style-type: none"> - Acte de mariage. - Magazine. - Film de fiançailles. - Fleur en tissu avec dragées. - Couverture.
Tel-Aviv (Israël)	<ul style="list-style-type: none"> - Album de mariage. - Dais nuptial. - <i>Ketouba</i> (contrat de mariage juif). - <i>Get</i> (document de divorce juif). - Coiffes masculines et féminines.
Biga/Canakkale (Turquie)	<ul style="list-style-type: none"> - Pièce de monnaie, distribuée lors des mariages. - Bonbon distribué lors du mariage. - Deux dragées. - Foulard provenant d'un trousseau (<i>ceyiz</i>), utilisé lors d'une circoncision pour décorer la chambre du garçon. - Trois petits sachets de henné, distribués lors de la « nuit du henné » (circoncision ou mariage).
Stamnice (Serbie)	<ul style="list-style-type: none"> - Panneau de broderie. - Gilet de costume de fête. - Blouse d'écolier. - Uniforme militaire. - Jouet (flûte).

Terrain	Types d'objets collectés
San Marco dei Cavoti (Italie)	<ul style="list-style-type: none"> - Robe de baptême pour fille. - Bavoir. - Paire de chaussures de naissance. - Cocarde pour annoncer la naissance d'une fille. - Culotte offerte lors d'un mariage et utilisée le jour de la cérémonie.
Rybinsk (Russie)	<ul style="list-style-type: none"> - Appareil photographique. - Uniforme d'écolière. - Reste d'une bougie rouge, consommée lors de la cérémonie. - Cravates d'enfants. - Porte-monnaie. - Pellicule photographique.
Canton de Fribourg (Suisse)	<ul style="list-style-type: none"> - Robe de mariée. - Epée de maître franc-maçon. - Gants de franc-maçonnerie. - Équipement militaire complet des années 1960. - Sept médailles de tir. - Pipe décorative de gâteau de mariage. - Robe et gilet de fillette. - Manuel scolaire de calcul. - Livre de poésie.
Alger (Algérie)	<ul style="list-style-type: none"> - Vingt objets relatifs au mariage et à la circoncision (acquis en 2006). - Tenue de circoncision. - Robe de circoncision. - Voile de mariée. - Cape de naissance. - Objets du hammam

ANNEXE 10

Exemples d'acquisitions. *Vos objets au musée : collecte à l'écomusée.*

Écomusée du Val de Bièvre

Critère d'acquisition	Objet	Symbolique
Communication	Alan Stivell et Woodstock (Disque vinyle).	– Vieux support discographique, ancêtre du CD-Rom.
	Disques en carbone et cassettes ; XX ^e siècle, surtout utilisés pour écouter de la musique. Peuvent aussi être employés comme des supports à des témoignages et à des souvenirs.	– Supports contemporains de musique.
	CD-Rom Graff, hip-hop.	– Support contemporain de musique.
	CD du groupe Tryo.	– Support contemporain de musique.
	La partition de <i>Villégiature à Fresnes</i> , de Jean Meudrot, une chanson populaire du début du XX ^e siècle, ironisant sur le quotidien d'un prisonnier.	– Support musical écrit, rappelant la prison de Fresnes.
	La partition de <i>Villégiature à Fresnes</i> , de Jean Meudrot, une chanson populaire du début du XX ^e siècle, ironisant sur le quotidien d'un prisonnier.	– Objet culturel.
	Un cahier d'écolier de 1912.	– Cahier de devoirs et de contrôle des connaissances. – Objet d'école et d'enseignement.
	Une machine à écrire, remplacée par l'ordinateur et les logiciels de traitement de texte.	– Objet de bureautique et de diffusion de l'informatique au cours du XX ^e siècle.
Sociabilité (vie sociale, action sociale)	Un Rubik's cube.	– Casse-tête qui fut très populaire, objet de jeu contemporain.
	Un baigneur en celluloid avec les yeux qui s'ouvrent et qui se ferment (années 1950), supplanté par l'arrivée de la poupée « Bello » aux cheveux implantés.	– Le celluloid est considéré comme la première matière plastique. – Jouet pour enfant.
Objets archéologiques et artistiques à forte valeur historique	Un morceau de sculpture religieuse du Moyen Âge, retrouvé par hasard par un ouvrier municipal lors de la démolition du mur séparant la promenade du Sophora du parc André-Vilette. Il pourrait provenir à l'origine de l'église Saint-Éloi. Il daterait du XV ^e ou du XVI ^e siècle. Sculpture encore empreinte de la polychromie passée, d'assez bonne qualité.	– Objet archéologique intéressant de par sa polychromie intacte.
	Des tuiles de la prison de Fresnes, gravées en 1926.	– Objets archéologiques.
	Une gravure de Rigaud du château de Berny, XVII ^e siècle. Document artistique ancien, évoquant l'habitat des familles nobles ²⁵⁵ .	– Objet artistique évoquant un monument historique.

²⁵⁵ Le château est attribué à l'architecte Mansart (1598-1666), célèbre pour le caractère noble et majestueux de son architecture.

Critère d'acquisition	Objet	Symbolique
Biens ayant une valeur mémorielle	Une série d'ustensiles de cuisine en fil de fer tressé (fouet, écumoire, panier à salade) fabriquée à partir des années 1920 par l'entreprise fresnoise Duval et Chaux, petite entreprise locale d'antan que personne ne connaissait et qui employait également des détenus.	- Objets usuels de la vie quotidienne de l'époque.
	Une laitère de la fin du XX ^e siècle.	- Ancien objet usuel d'activités domestiques.
	La lessiveuse du début du XX ^e siècle, que l'on mettait sur la gazinière. Ancêtre de la machine à laver.	- Ancien objet usuel d'activités domestiques ou professionnelles.
	Une ancienne lampe à pétrole.	- Ancien objet usuel.
Objets à forte connotation historique et symbolique, difficiles à trouver	Une « Étoile jaune » de 1942.	- Symbole de marquage désignant les juifs aux nazis lors des rafles de la seconde guerre mondiale. Rôle discriminatoire et raciste
Objets contemporains	Casquette de la période actuelle, principalement portée par les jeunes garçons.	- Accessoire de mode symbolique de la banlieue.
	Verres à thé à la menthe et théière de la période actuelle. Utilisés par les familles issues de l'émigration maghrébine.	- Breuvage d'hospitalité, le thé est un référent central de la vie sociale au Maghreb.
Objets spéciaux (liés au territoire ou rares)	Outils de fer spéciaux utilisés pour chausser les chevaux dans le passé en cas d'intempérie.	- Ancien matériel de maréchalerie.

ANNEXE 11

**Photographies d'objets collectés. *Vos objets au musée : collecte à l'écomusée.* Écomusée
du Val de Bièvre**



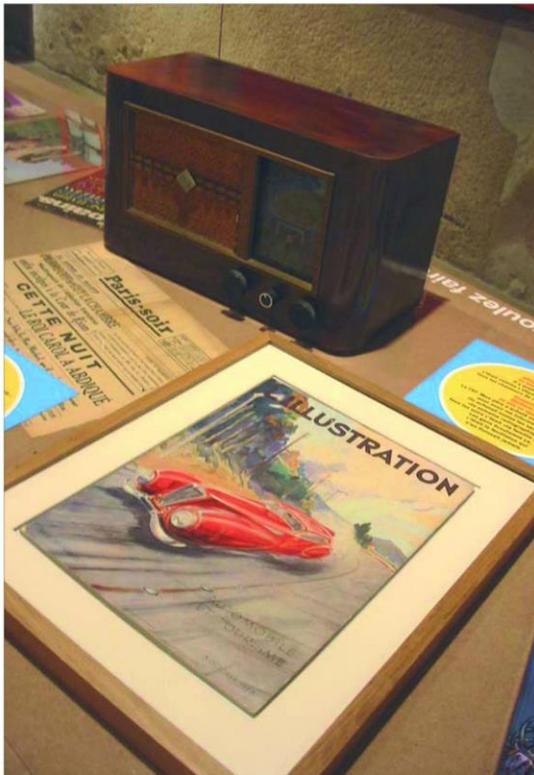
Fragment de sculpture religieuse du Moyen Âge (découvert en chantier) ;
album *Reggae akoustik*, groupe Tryo ; « Étoile jaune » de 1942 ;
carré de soie, offert en décembre 1944 à une jeune Fresnoise.

ANNEXE 12

L'exposition *Un temps pour soi*. Écomusée du Val de Bièvre



Objets représentatifs de l'évolution des pratiques de loisirs des fresnois (1945-2000)



Objets représentatifs de l'évolution des pratiques de loisirs des fresnois (1945-2000)

ANNEXE 13

Exemples d'acquisitions. *Au plaisir du don.*
Écomusée du Val de Bièvre

Forme de don	Symbolique	Objet représentatif
Le don du sang	Un acte gratuit et citoyen	- Poche à sang (inv.2005.23).
L'héritage (objet issu de l'héritage)	La circulation de la mémoire	- Bague (inv.2005.15).
La parole	Un don de temps, un don de soi	- DVD. - Enregistrement de conférence, discussions.
Le cadeau	Marqueur d'un lien unique (cadeau d'anniversaire, de mariage, de Noël, de nouvel an, de la Saint-Valentin, de Pâques...)	- Emballage cadeau.
Le don caritatif	Entraide dans les associations, donner son temps sans compter	- Bouteille de sirop. - Livre (inv.2005.12, 1 et 2).
Le don chrétien.	Un engagement total	- Crucifix émaux sur cuivre, donné au curé par un paroissien. Il a été conservé parmi d'autres, car le curé le trouvait beau.
Don dans des soirées entre amis.	Un geste amical pour entretenir le lien.	- Bouteille de vin, apportée lors de l'invitation à un repas. - Éléments pour composition florale.
Don d'entraide et coup de main.	L'ouverture spontanée aux autres.	- Écoute bébé.
Le cadeau japonais	Des dons très codifiés	- Bilboquet, offert au conservateur de l'écomusée de Fresnes par des muséologues japonais reçus dans le cadre de leur visite d'étude. - Vase japonais en laque, cadeau de visite professionnelle du département santé et environnement du syndicat d'initiative de Kakeya Shimane préfecture, lors d'une visite à l'écomusée en 2001.
Le « bookcrossing » ²⁵⁶	À la recherche du lien	- Livre, ayant été lâché, récupéré par son « bookcrosser » pour être donné à l'écomusée - Branche d'un arbre à livres : dans le cadre de leurs pratiques, les « bookcrossers » accrochent des livres dans les arbres, comme dans un sapin de Noël, en attendant que des passants les décrochent et se les approprient.

²⁵⁶ Le phénomène est désigné par expressions francophones comme « livre voyageur », « libérez un livre » ou « passe-livre ». Il consiste à faire circuler des livres dans la nature pour qu'ils puissent être retrouvés et lus par d'autres personnes, qui les « relâcheront » à leur tour.

Forme de don	Symbolique	Objet représentatif
La solidarité.	Une forme de don collectif	<ul style="list-style-type: none"> - Sable, coquillage et corail, ramassés sur la plage de l'Île K (sud Thaïlande, près de Phuket), un mois avant qu'elle ne soit balayée par le tsunami du 26 décembre 2004. (collection particulière) - Cahiers et crayons d'école, envoyés dans le cadre de la solidarité institutionnelle avec des pays en voie de développement. - Totems miniatures : offerts par Aita Mare, village roumain, à la ville de Fresnes en 1996. Symbole des liaisons amicales entre les deux villes jumelées.
Le don au musée (objets de collection).	Un témoignage qui reste	<ul style="list-style-type: none"> - Raquette de tennis, datant du début des années 1920, ayant appartenu à la mère de la donatrice, avec laquelle elle a probablement fait la connaissance de son mari. - La donatrice l'a confié à l'écomusée en 1997, car elle ne souhaitait pas qu'elle soit vendue, en pensant à la valeur patrimoniale de l'objet.
Le don au musée (objets de collection).	« Un témoignage qui reste »	<ul style="list-style-type: none"> - « Étoile jaune », portée par le donateur jusqu'à la fin de la guerre. Conservée par sa mère dans un tiroir « à trésor », puis par le donateur jusqu'en 2000, date à laquelle il en a fait don à l'écomusée dans le cadre d'une collecte participative. (inv.2000.11.1.) - Foulard de la Libération. Peint à la main et offert à la donatrice par son fiancé en décembre 1944, lors d'une permission, en pleine période de Libération. Donné à l'écomusée lors de la collecte participative de 2000. (inv.2000.4.1)

ANNEXE 14

La muséographie de l'exposition *Au plaisir du don*. Écomusée du Val de Bièvre



Scénographie de différentes formes de don

ANNEXE 15

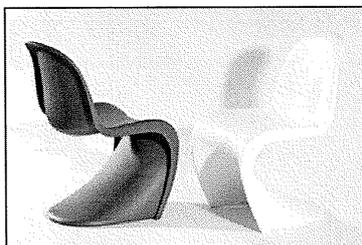
L'exposition *Images d'elles. Elles se font femmes.* Écomusée du Val de Bièvre



Objets représentatifs de l'identité du genre féminin

ANNEXE 16

**Fiche d'inventaire : mobilier design miniature pour enfant. Musée de la ville de
Saint-Quentin-en-Yvelines**



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2008.11**

Nombre de parties : 2

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Chaise Panton Junior rouge

Création :

Rôle de l'auteur :

Designer

Auteur : PANTON Verner

Rôle de l'auteur :

Editeur

Auteur : Vitra

Date de création :

2006

Notes : Chaises Cantilever créées en 1959-1960 au Danemark et éditées en 1967 par Herman Miller (Bâle) = Verner Panton a commencé à étudier cette chaise au début des années 60, mais elle n'a été produite en série qu'à partir de 1967.

Elle est rééditée par la marque Vitra (2006), Etat de Siège et Forum Diffusion. Elle existe en 7 coloris.

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Carton

Polypropylène

Mesures :

Largeur : 36,5 cm

Profondeur : 40 cm (environ)

Hauteur : 61 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : Derrière la chaise :

Verner Panton

Vitra

Sous la chaise :

210-196

Sur le carton :

Panton Junior

Design : Verner Panton

Vitra

Description analytique :

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

Rédition de la chaise Cantilever de Verner Panton des années 60, en rouge et en taille réduite pour enfant. Le plastique n'est pas le même ; il n'est pas lisse et brillant comme celui de l'originale. Elle est rangée dans sa boîte en carton.

Constat d'état :

Neuf

Bibliographie :

Notes : in la revue Marie Claire Maison n° 424 d'octobre 2008, p. 40.

ANNEXE 17

L'espace permanent du musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines



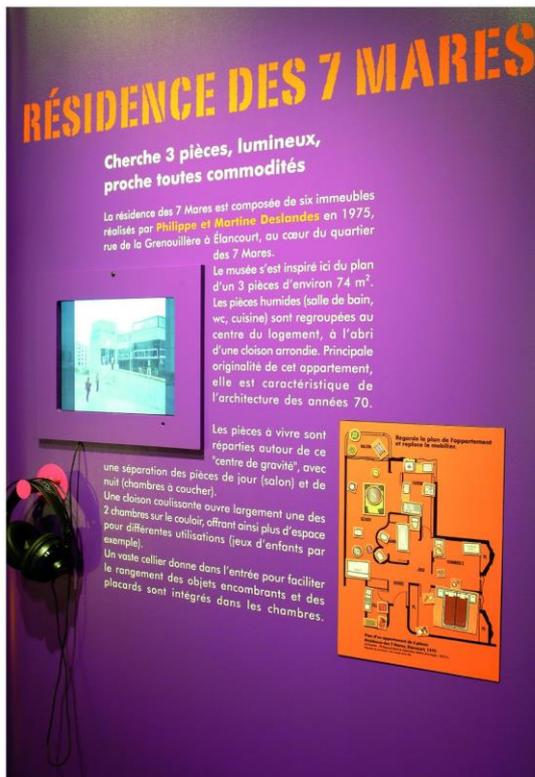
Le « Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine de ville d'art et d'histoire » (CIAP)



Objets métaphoriques / Le « Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine de ville d'art et d'histoire » (CIAP)

ANNEXE 18

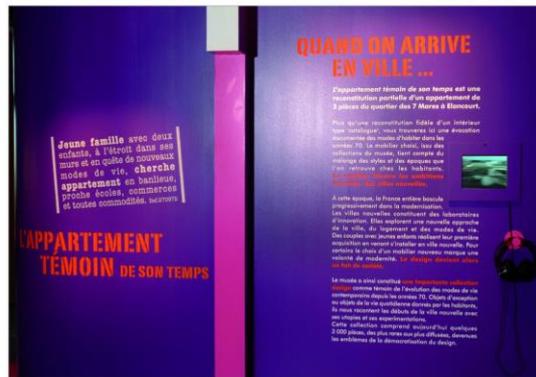
**L'exposition *L'appartement témoin de son temps*. Musée de la ville de
Saint-Quentin-en-Yvelines**



Reconstitution partielle d'un appartement témoin de 1975.
Quartier des Sept-Mares, Saint-Quentin-en-Yvelines



Reconstitution partielle d'un appartement témoin de 1975.
Quartier des Sept-Mares, Saint-Quentin-en-Yvelines



Reconstitution partielle d'un appartement témoin de 1975.
Quartier des Sept-Mares, Saint-Quentin-en-Yvelines



Reconstitution partielle d'un appartement témoin de 1975.
Quartier des Sept-Mares, Saint-Quentin-en-Yvelines



Reconstitution partielle d'un appartement témoin de 1975.
Quartier des Sept-Mares, Saint-Quentin-en-Yvelines

ANNEXE 19

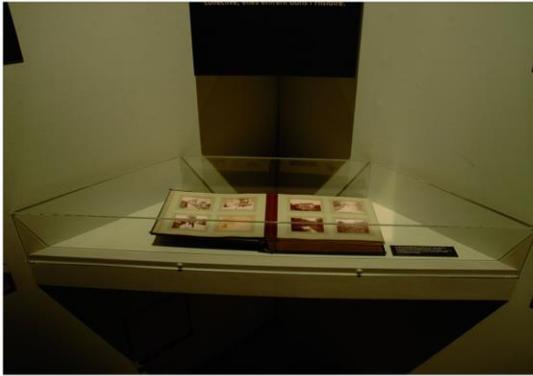
**L'exposition *Photos de famille : toute une histoire !* Musée de la ville de
Saint-Quentin-en-Yvelines**



Scénographie d'albums de familles Saint-Quentinoises

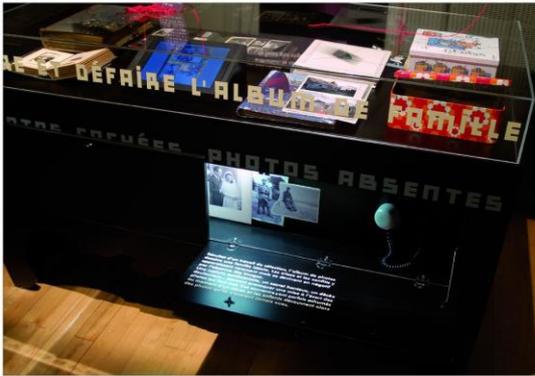


Scénographie d'albums de familles Saint-Quentinoises



le terrain même l'ierre, un patriarche,
 le frère aîné de mon grand-père,
 un journaliste, une femme,
 une fille de l'Assistance publique,
 ma petite sœur, mes cousins et cousines,
 les enfants du bourg, les parents de ma mère,
 ma mère sa mère et mon arrière grand-mère,
 mes grands-parents maternels, des
 personnages, les tirailleurs sénégalais, le mec,
 la religieuse, mon frère et moi,
 les grands-parents de ma femme,
 une voisine.

Scénographie d'albums de familles Saint-Quentinoises



Scénographie d'albums de familles Saint-Quentinoises

ANNEXE 20

Exemples des thématiques d'objets, déployées dans le « chantier de fouille ». *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle.* Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines

Thème	Exemple n°1	Témoignage illustratif	Exemple n°2	Témoignage ²⁵⁷ illustratif
« Ces objets qui créent du lien »	<p>Le cadeau.</p> <p>Les objets offerts en cadeau renvoient à des moments forts de la vie et témoignent du lien social.</p> <p>ex : une soupière, un service de vaisselle.</p>	<p>« Une soupière, ça ne sert pas à grand chose. Je me vois mal servir de la soupe de tous les jours là-dedans. Celle-ci, c'est un voisin qui a déménagé, qui me l'a donnée. Je lui ai dit : "Donne-moi quelque chose avant de partir. Si jamais on se perd de vue, je penserai à toi à chaque fois que je la verrai". Elle est bien en évidence sur mon plan de travail ».</p> <p>Anne, 60 ans, Rueil-Malmaison, publicitaire</p>	<p>La liste de mariage.</p> <p>Symbolique de codes sociaux contemporains de dons et de cadeaux, elle remplace le trousseau qui disparaît à partir des années 1960.</p>	<p>« Il y avait deux listes de mariage : l'une au Printemps et puis l'autre aux Galeries Lafayette, à Paris. Elles comportaient beaucoup d'accessoires mais peu de meubles. On n'avait pas mis les choses qu'on voulait trouver nous-mêmes. On ne voulait pas qu'on nous impose du mobilier qui ne nous aurait plu qu'à moitié ».</p> <p>Michèle, 65 ans, Montigny-le-Bretonneux, professeur de mathématiques.</p>
« Ces objets qui ont une histoire »	<p>L'héritage.</p> <p>Objets réutilisés par transmission, ayant une profondeur affective.</p> <p>Ex : une vieille horloge, un encrier, un rouet...</p>	<p>« Dans les années 70, je découvrais les vieux machins dans le grenier de mes grands-parents : une vieille horloge... Je trouvais ça super. Par contre, tout ce qui était mobilier design de maman, ça ne m'intéressait absolument pas. Aujourd'hui, j'ai découvert la valeur que ça avait et je les ai intégrés avec le reste de mes meubles. Et puis, il y a la dimension sentimentale. »</p> <p>Françoise, 55 ans, Paris, professeur d'allemand</p>	<p>La Brocante.</p> <p>La récupération accorde à l'objet. Une nouvelle vie et une nouvelle charge symbolique.</p> <p>ex : bibelots anciens.</p>	<p>« L'objet est important. Surtout l'objet du passé. Il a une histoire ; il a une âme ; il a une forme particulière. Je récupère des vieux trucs, des vieilles cafetières, un vieux poêle, un vieux bibelot. Chaque objet que j'achète, c'est pour un souvenir. Même si ce souvenir ne m'appartient pas, il fait partie d'un passé ».</p> <p>Sylvie, 30 ans, La Verrière, comédienne.</p>

²⁵⁷ Les témoignages ainsi que l'ensemble des données des grilles concernant l'exposition *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle* sont extraits du catalogue de l'exposition en question.

Thème	Exemple n°1	Témoignage illustratif	Exemple n°2	Témoignage illustratif
« Ces objets qu'on choisit »	<p>Objets de consommation de masse.</p> <p>Soumis à l'achat impulsif, à une acquisition éphémère.</p> <p>Ex : machine à écrire, porte-revues.</p>	<p>« Cette machine à écrire a été achetée en décembre 65, au BHV. J'étais en classe de seconde technique et on avait des cours de dactylographie. Pour progresser, j'ai décidé d'acheter une machine pour travailler à la maison. Je l'ai achetée avec le premier argent gagné chez l'épicier d'en bas. Après mes études, elle ne m'a pas servi à grand-chose. Mais il y avait une petite valeur sentimentale ».</p> <p>Michel, 58 ans, Paris, comptable.</p>	<p>En harmonie avec son temps.</p> <p>Objets choisis selon le goût et la mode de leur époque.</p> <p>Ex : cendrier à pied des années 1970.</p>	<p>« J'ai été élevée dans des meubles type bahut Henri III, table en acajou avec pieds en pattes de lion, du style Louis-Philippe... J'ai voulu sortir de ce style. Donc nous nous sommes meublés en teck Roche et Bobois et Minvielle. On mélangeait l'inox, le teck et le verre. Aujourd'hui, on est passé à une étape suivante de notre vie et on a changé totalement de mobilier ».</p> <p>Michèle, 55ans, Montigny-le-Bretonneux, professeur de mathématiques.</p>
« Ces objets qui dépannent »	<p>Objets pratiques.</p> <p>Etablir des priorités dans le choix des objets, en privilégiant l'objet utile.</p> <p>Ex : outils de bricolage mobilier de jardin, mobilier de rangement.</p>	<p>« Mon père a été élu sénateur en 77. Maman a cherché un pied-à-terre à Paris. C'était vraiment la chambre d'hôtel améliorée qu'elle a essayé d'installer le plus pratique possible. Pas vraiment un lieu familial. Elle a tout racheté neuf, exprès pour meubler cet appartement. La vaisselle dans la kitchenette avait été achetée chez Habitat. C'est des trucs tout bêtes, tout simples, blancs ».</p> <p>Françoise, 55 ans, Paris, professeur d'allemand.</p>	<p>Objets faits main.</p> <p>Par nécessité, ou par goût de confectionner soi-même son objet.</p> <p>Ex : couverture en crochet.</p>	<p>« Pendant des années, ma mère a lu <i>Modes et Travaux</i> qui n'est pas très avant-gardiste. Pour protéger le canapé blanc très design et très inconfortable, elle l'avait recouvert d'une couverture en crochet. Il n'a jamais été découvert ».</p> <p>Françoise, 55 ans, Paris, professeur d'allemand.</p>

Thème	Exemple n°1	Témoignage illustratif	Exemple n°2	Témoignage illustratif
<p>« Ces objets qu'on redécouvre »</p>	<p>Rebut et résurrection</p> <p>Objets sortis de greniers et de caves pour une deuxième vie, ou réédités selon la vogue du temps.</p> <p>Ex : bac à glaçons, moules à gâteaux, tabouret Tam-Tam.</p>	<p>« Quand j'étais jeune, j'avais les pommes bac à glaçons comme tout le monde. Aujourd'hui, elles sont dans le garage. Maintenant, mon goût a changé. C'est comme mon tabouret Tam-Tam. L'objet m'a subjugué à l'époque, en 71. Je trouvais ça bien, joli, pratique. Aujourd'hui, je ne rachèterais pas de rééditions. Je n'ai pas cette nostalgie ».</p> <p>Fabienne, 58 ans, Élancourt, graphiste.</p>	<p>Mobilier plus moderne.</p> <p>Remplaçant le mobilier ancien.</p> <p>Ex : fauteuil.</p>	<p>« Aujourd'hui, ces meubles sont à la mode, on les regarde d'un autre œil. Nous avons tout ça à la maison et nous avons failli tout mettre sur le trottoir ; pour un peu, on aurait appelé Emmaüs pour leur dire "Débarrassez-nous de tout ça !" C'est une renaissance du regard. Le fait de redécouvrir ce mobilier dans des boutiques, dans des magazines... ».</p> <p>Françoise, 55 ans, Paris, professeur d'allemand.</p>

ANNEXE 21

La muséographie du chantier « chantier de fouille ». *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle.* Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines



La découverte archéologique des objets du XX^e siècle



Coquemar (église de Guyancourt, XIII^e siècle, aiguière (Algérie, fin du XIX^e siècle),
bouteille d'eau minérale (hypermarché de Montigny, 2008), bouteille à lait
(ferme de Guyancourt, début du XX^e siècle)

ANNEXE 22

Fiche d'inventaire de la « bouteille à lait ». *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle.* Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **RU.2008.1**

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Bouteille à lait

Matière et technique :

Matière :

Verre

Mesures :

Hauteur : 27 cm

Diamètre : 9 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : Ferme de la Minière
par Versailles

Description analytique :

Bouteille à lait en verre transparent épais, vide, provenant de la ferme de la Minière.

Constat d'état :

Etat usagé

Notes : Goulot abîmé (petits morceaux de verre cassé).

ANNEXE 23

Exemples des thématiques d'objets, déployées dans le « laboratoire des modes de vie du XX^e siècle ». *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle.* Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines

Âge	Mobilier	Techniques corporelles	Alimentation	Croyance, objet de rituel	Témoignage
L'Homo domus (« L'âge du home sweet home »).	- Nettoyeur de semelles dit « paillason ». 2 ^e moitié du XX ^e siècle. - Ouvrage textile tricoté au crochet. (Vers 1970 ap. J.-C.). (DG.98.5) ²⁵⁸	- Vêtement de loisir ou survêtement. 2 ^e me moitié du XX ^e siècle. (DG.2008.6)	- Service à assaisonnement de réception. 2 ^e moitié du XX ^e siècle. (DG.2000.33)	- Presse-papiers simulateur climatique. (Vers 1980 ap. J.-C.).	« J'aime les nappes qui sont brodées à la main, les verres de cristal, l'argenterie, tous les services de table anciens qui ne vont pas au lave-vaisselle. J'ai eu jusqu'à cinq services. Je compose des foies avec des assiettes toutes dépareillées. C'est comme un tableau. J'aime bien étonner mes invités ». Anne, 60 ans, Rueil-Malmaison, publicitaire.
L'Homo consommatus (« L'âge de l'éphémère »).	- Assise bicônique. Vers 1970 ap. J.-C. (DG 95.84)	- Mouchoirs. - Lange orné. - Capteur de flux menstruel. (Vers 2000 ap. J.-C.).	- Distributeur de confiseries de marque Pez. (Vers 1980 ap. J.-C.). (En cours d'inventaire).	- Poche d'approvisionnement à bretelles « Monoprix ». (Vers 1990 ap. J.-C.). (DG 2007.36) - Maillot signalétique en forme de T, avec inscription : « Capitalism ». (Vers 2000 ap. J.-C.).	« À l'époque je démarrais sans rien. Quand j'ai vu arriver Prisunic, ça m'a tout de suite plu. C'était pratique, c'était pas cher. On disait que peut-être ce ne serait pas très durable mais on verrait bien. C'était quand même osé de faire des meubles avec ces matériaux. Mais on le justifiait en disant que l'on mettait ces meubles à la disposition des jeunes qui n'avaient pas trop d'argent ». Bernard, 70 ans, Paris, consultant.

²⁵⁸ Numéro d'inventaire de l'objet. Les objets figurant sur le tableau ne disposant pas de numéro d'inventaire ne font pas partie des collections du musée.

Âge	Mobilier	Techniques corporelles	Alimentation	Croyance, objet de rituel	Témoignage
<p><i>L'Homo modernus</i></p> <p>(« L'âge du micro-ordinateur »).</p>	<p>- Chaise « S » d'un seul tenant.</p> <p>(Vers 1970 ap. J.-C.).</p> <p>(DG.95.100)</p>	<p>- Effigies féminines et masculines (kouroï partiellement bionique).</p> <p>2^e moitié du XX^e siècle.</p> <p>(DG.2007.13 1)</p> <p>- Accessoire de musculation.</p> <p>(DG.2008.22)</p>	<p>- Découpeur-mélangeur.</p> <p>(Vers 1970 ap. J.-C.).</p> <p>(DG.95.57)</p>	<p>- Calculateur électronique domestique.</p> <p>(1988 ap. J.-C.).</p> <p>(DG.2007.46)</p> <p>- Lecteur de disques à microsillons.</p> <p>(Vers 1970 ap. J.-C.).</p> <p>(DG.2002.65)</p>	<p>« Je suis assez fan des gadgets, des machines d'électroménager. Donc en principe j'ai tout. Je serais handicapée si je n'avais pas mes batteurs, ma moulinette.... Il y a aussi les appareils que l'on achète parce qu'ils sont beaux. J'aime bien les beaux outils ».</p> <p>Anne, 60 ans, Rueil-Malmaison, publicitaire.</p>
<p><i>L'Homo communicans</i></p> <p>(« L'âge du virtuel »).</p>	<p>-Transmetteur télématique à connexion téléphonique.</p> <p>(Vers 1995 ap. J.-C.).</p> <p>(DG. 95. 333)</p> <p>-Calculateur électronique domestique 4e génération.</p> <p>(Vers 2000 ap. J.-C.).</p> <p>(DG.2007.13)</p>	<p>-Manette ludique.</p> <p>(Vers 2000 ap. J.-C).</p>	<p>-Boîte isotherme pour pizza.</p> <p>(Vers 2000 ap. J.-C.).</p> <p>-Canette de Coca Cola.</p> <p>(Vers 2000 ap. J.-C.).</p>	<p>-Simulateur d'animal de compagnie.</p> <p>(1997 ap. J.-C.).</p> <p>(DG.2001.176)</p>	<p>« Maintenant qu'on est en numérique, c'est des dossiers sur l'ordinateur. C'est une autre matérialité, mais je pense que pour les jeunes, ça a autant de force que le support papier. Quand on est revenus d'Égypte, on a branché l'ordinateur sur la télé et on a regardé les photos tous ensemble ».</p> <p>Valérie, 40 ans, Guyancourt, institutrice.</p>

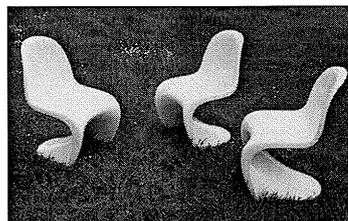
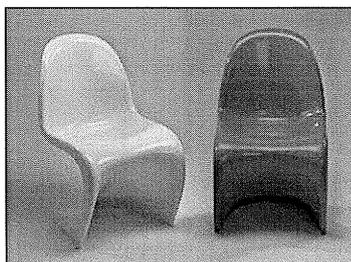
Âge	Mobilier	Techniques corporelles	Alimentation	Croyance, objet de rituel	Témoignage
L'Homo mobilis (« L'âge du nomadisme »).	- Machine à écrire portative de marque Olivetti. (1969 ap. J.-C.). (DG.95.215) -Chaise articulée à trois plans. (Vers 1970 ap. J.-C.). (DG.2007.98)	-Mini visionneuse multimédia. 1 ^{er} quart du XXI ^e siècle ²⁵⁹ .	-Batterie de vaisselle portative. 2 ^e moitié du XX ^e siècle. (DG.99.79) -Bouteille isotherme. 2 ^e moitié du XX ^e siècle. (En cours d'inventaire).	-Macaron magnétique signalant un conducteur apprenti. 2 ^e moitié du XX ^e siècle.	« Quand ma fille est née, maman a acheté tout ce qui était le plus moderne : le lit valise, la poussette canne, la chaise haute qui se plie facilement pour mettre dans la voiture... Enfin, tous ces trucs qu'on pouvait facilement transporter. En effet, on allait pas mal d'un endroit à l'autre, on voyageait beaucoup ». Françoise, 55 ans, Paris, professeur d'allemand.
L'Homo naturalis (« L'âge du néo-archaïque »).	- Jouet ou objet ornemental fabriqué à partir de gobelets à goupille. 2 ^e moitié du XX ^e siècle. -Fauteuil en rotin tressé. 2 ^e moitié du XX ^e siècle. (En cours d'inventaire).	-Chaussure en bois taillé. 2e moitié du XX ^e siècle. (DG.95.71)	-Fabrique à fromages frais, de marque Seb. 2 ^e moitié du XX ^e siècle. (DG.99.78)	-Cône aromatique népalais. 1 ^{er} quart du XXI ^e siècle. -Stimulateurs musculaires et onguent décontractant. 1 ^{er} quart du XXI ^e siècle.	« Les vrais produits bio sont invendables : c'est trop technique et souvent ils sont moches. Par contre ce qui se vend, c'est l'idée qu'on a une certaine philosophie plutôt écolo, respectant les personnes, avec des produits contrôlés... ». Hervé, 55 ans, Paris, chef d'entreprise

²⁵⁹ C'est le premier des objets exposés qui soit postérieur à la seconde moitié du XX^e siècle.

ANNEXE 24

Fiches d'inventaire d'objets du « Laboratoire des modes de vie du XX^e siècle ».
Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle. Musée de la ville de
Saint-Quentin-en-Yvelines

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.95.100**

Nombre d'objets : 5

Désignation :

Chaises Cantilever de Panton

Notes : ou "Panton chairs" (chaises empilables)

Création :

Auteur : PANTON Verner

Date de création :

1960

Lieu de création : Danemark

Notes : Edition : Herman MILLER

Chaises Cantilever créées en 1960 au Danemark et éditées en 1967 par Herman Miller (Bâle) = Verner Panton a commencé à étudier cette chaise au début des années 60, mais elle n'a été produite en série qu'à partir de 1967. Elle est rééditée par la marque Vitra (2006).

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Libellé : Il s'agit plus précisément de Baydur (mousse de polyuréthane) laqué.

Mesures :

Hauteur : 82 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : Herman MILLER - Felhbaum Production

Description analytique :

4 chaises empilables blanches et une orange.

Chaise en plastique moulé d'un seul tenant. Elle a fait l'objet de recherches techniques. La production en série ne débute réellement qu'à la fin des années 1960, avec de nouvelles matières malléables et bon marché. Côté confort, ses lignes épousent la forme du corps. Et sa silhouette en porte-à-faux permet d'empiler plusieurs exemplaires.

Constat d'état :

Bon état

Notes : 2 chaises blanches ont l'assise très abîmée.

Bibliographie :

Notes : "Cent objets - Un siècle de design" par Mel Byars et Arlette Barré-Despond, éd. de l'Amateur, 1999, pp. 132 et 133.

"Design 1950 2000", éd. Flammarion, 2000, p. 88.

Marie Claire maison n° 389, mai-juin 2004, p. 102.

"Design carrefour des arts" de Raymond Guidot, Ed. Flammarion, 2003, pp. 212 et 213.

Design, le geste et le compas, Noblet, p. 149.

Le design depuis 1945, Dormer, p. 131.

Le design du meuble au XXe siècle, p. 196.

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

L'utopie du tout plastique, p. 47.

Les années 60, Anne Bony, pp. 367-369.

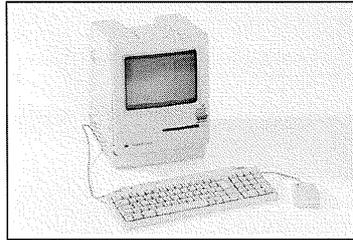
Connaissance des arts, 1973, p. 193.

La collection design du centre Georges Pompidou, pp. 90-91 : historique de l'objet + biographie.

Dictionnaire du Design - Scandinavie pp.301-304 : biographie.

Tableaux choisis, le design, Ed. Scala, pp. 31-35 = replace dans leur contexte les recherches de Panton par rapport aux autres designers (court et très clair).

"Marie Claire maison" n° 435 de février-mars 2010, pp. 34 et 35 (histoire de la chaise).



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2007.46**

Nombre de parties : 5

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Ordinateur Macintosh Classic

Création :

Auteur : Apple

Date de création :

1988

1990

1991

Lieu de création : Etats-Unis

Notes : Le clavier est daté de 1991.

Assemblage réalisé en Irlande.

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Verre

Mesures :

Hauteur : 34,5 cm

Largeur : 24.5 cm

Profondeur : 27 cm

Dimensions de l'objet : 40,5 x 15 x 2,5 cm (clavier)

Inscriptions / marques :

Transcription : Au dos de l'ordinateur :

Macintosh Classic

Apple Computer, Inc.

Cupertino, California

Model number : M0420

(...)

EN 60 950 : 1988

(...)

Au dos du clavier :

Apple Keyboard II

Apple Computer, Inc.

Family Number : M0487

(...)

1991

(...)

Au dos de la souris :

Apple Desktop Bus Mouse

Family Number : G5431 (...)

(...)

Made in Ireland

(...)

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

Description analytique :

Ordinateur Macintosh composé d'un écran, d'un clavier et d'une souris rectangulaire, le tout de couleur grise + 2 cordons.

Devant : Un autocollant "Apple Computer".

Sur le côté gauche : un autocollant

"The last poets
scatterap/home".

Annoncé le 15 octobre 1990, il était le premier Macintosh proposé à un prix inférieur à 1000 dollars. Ses limites étaient son écran monochrome de 9 pouces et une mémoire de 1 à 4 Mo maximum.

Constat d'état :

Bon état

Bibliographie :

Notes : Vu dans l'ouvrage "Chiner Collectionner" de Carine Albertus, Hoëbeke, 2008, p. 200.

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2001.126**

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Téléphone portable Nokia 5110 (Ola d'Itineris)

Création :

Auteur : Nokia

Date de création :

1998

Lieu de création : Allemagne

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Mesures :

Dimensions de l'objet : 15 x 2,5 cm

Epaisseur : 3 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : Type : NSE.1.NX

Modèle 5110

CE 0188 X

Description analytique :

Téléphone mobile avec batterie rechargeable. Il est accompagné de 3 façades amovibles (1 bleue, 1 rouge et 1 noire).

+ notice du Nokia 5110

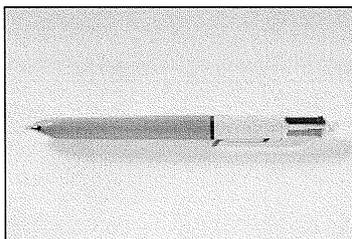
+ documentation sur l'abonnement Ola d'Itineris

+ carte SIM

Constat d'état :

Bon état

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2009.55**

Nombre de parties : 6

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Stylo Bic 4 couleurs

Création :

Auteur : Bic

Date de création :

2009

Notes : Pour fêter les 40 ans de son "4 couleurs", Bic a édité une série limitée avec 4 nouvelles couleurs. La version d'origine est donc sortie en 1969.

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Métal

Papier

Mesures :

Longueur : 14,5 cm

Largeur : 1,5 cm

Diamètre : 1 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : BIC

Made in France

Description analytique :

Stylo Bic vert pomme et blanc avec 4 cartouches pour écrire en vert pomme, en violet, en rose et en turquoise. Il a encore son étiquette avec le code barre.

Constat d'état :

Neuf

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2007.36**

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Sac en plastique Monoprix

Création :

Auteur : Monoprix

Date de création :

Années 90

Lieu de création : France

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Mesures :

Dimensions de l'objet : 48 x 26,5 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : MONOPRIX

Attention : ce sac n'est pas un jouet. Afin d'éviter tout risque d'étouffement ne laissez pas les bébés et les enfants jouer avec ce sac.

NF

Certificat de qualification

Ce certificat garantit la résistance de ce sac à bretelles suivant la norme française

NF H 34 010

(...)

AFNOR

(...)

Fabriqué en France

Description analytique :

Sac en plastique à bretelles Monoprix, blanc avec le logo du magasin en gros et en rose de chaque côté.

Constat d'état :

Etat usagé

Notes : Un peu froissé.



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2008.6**

Nombre de parties : 4

Nombre d'objets : 2

Désignation :

Survêtement jaune

Création :

Auteur : Recordman

Matière et technique :

Matière :

Tissu

Acrylique

Viscose

Plastique

Carton

Mesures :

Taille 40 N (veste)

Taille 42 N (pantalon)

Inscriptions / marques :

Transcription : Sur l'étiquette cousue :

Recordman

40 N

Sur l'étiquette accrochée à la fermeture éclair :

Au recto : vêtement de loisirs

fibres acrylique et viscose

Recordman

fibres acrylique 60 % - viscose 40 %

R

Au verso : Conseils de lavage

(...)

Description analytique :

Survêtement jaune en fibres acrylique et viscose avec grosse fermeture éclair en plastique blanc sur le devant, pour fermer la veste, et 2 autres pour les poches.

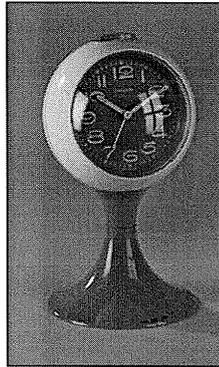
Une étiquette avec les conseils de lavage est accrochée par un fil à la fermeture éclair.

Le pantalon n'a pas d'ourlet.

Constat d'état :

Neuf

Notes : L'extrémité de la manche droite est tachée.



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.98.15**

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Réveil en plastique orange

Création :

Auteur : Chambord

Lieu de création : Allemagne Fédérale

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Mesures :

Hauteur : 21 cm

Diamètre : 12 cm

Description analytique :

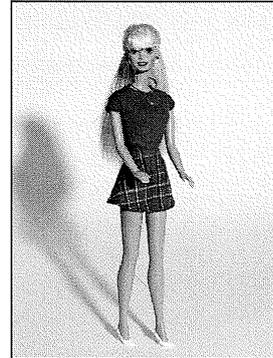
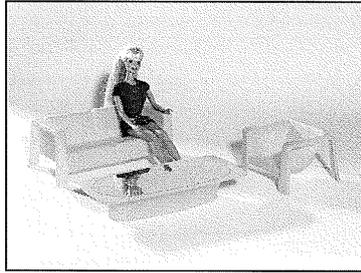
Réveil rond en plastique orange avec un pied. La sphère autour du cadran est blanche (ainsi que les chiffres du cadran et les aiguilles).

Constat d'état :

Très bon état

Notes : La couleur blanche a jauni avec le temps.

MUSEE DE LA VILLE - SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2001.204**

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Poupée Barbie

Création :

Auteur : Mattel

Date de création :

1976

1966

Notes : La tête est datée de 1976 et le corps de 1966.

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Tissu

Mesures :

Hauteur : 29 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : Sur la nuque :

1976

Mattel. Inc.

Dans le dos :

Mattel. Inc. 1966

Malaysia

Description analytique :

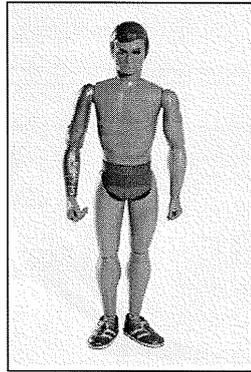
Poupée mannequin Barbie aux longs cheveux blonds avec frange. Elle porte des boucles d'oreille rouges et un collier en forme de pomme rouge.

La tête est en plastique mou et le corps en plastique dur.

Elle porte un haut à manches courtes rouge et une mini-jupe écossaise.

Constat d'état :

Très bon état



Numéros d'identification :

Numéro d'inventaire : **DG.2007.131**

Nombre de parties : 3

Nombre d'objets : 1

Désignation :

Poupée "L'homme qui valait 3 milliards"

Création :

Auteur : Kenner

Date de création :

1975

Matière et technique :

Matière :

Plastique

Mesures :

Hauteur : 33 cm

Largeur : 10 cm

Inscriptions / marques :

Transcription : Sur le dos de la poupée :

1975 General Mills Fun Group, Inc. by its division Kenner Products, Cincinnati Ohio 45202 cat. no. 65000

Made in Hong Kong

Character

Universal City Studios, Inc. 1973

All rights reserved

Description analytique :

Poupée mannequin représentant Steve Austin, le personnage de la série américaine des années 70 "L'homme qui valait 3 milliards". Il porte une culotte rouge et des baskets rouges à rayures blanches. Il a un bras bionique gris et un oeil bionique. Il est complètement articulé et il possède un bouton rouge dans le dos, sans doute pour activer son bras.

Constat d'état :

Etat usagé

Notes : Ne fonctionne plus.

N'a pas de vêtements.

Bibliographie :

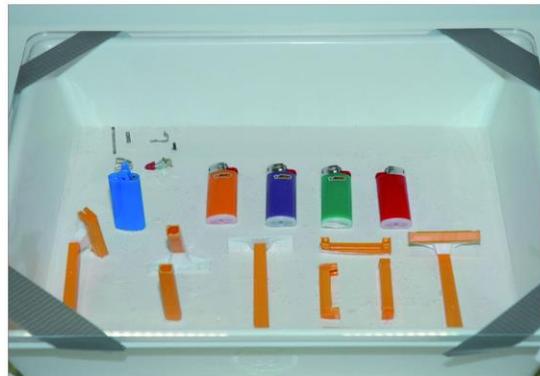
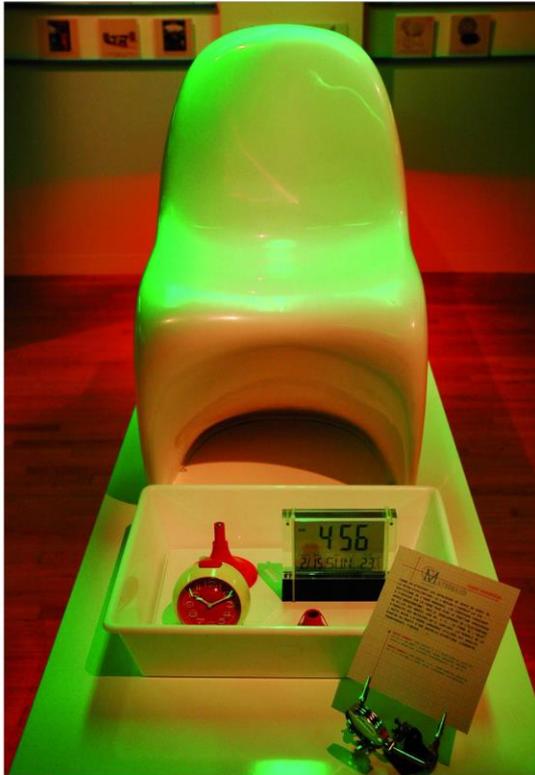
Notes : Vu dans l'ouvrage "Chiner Collectionner" de Carine Albertus, Hoëbeke, 2008, p. 228.

ANNEXE 25

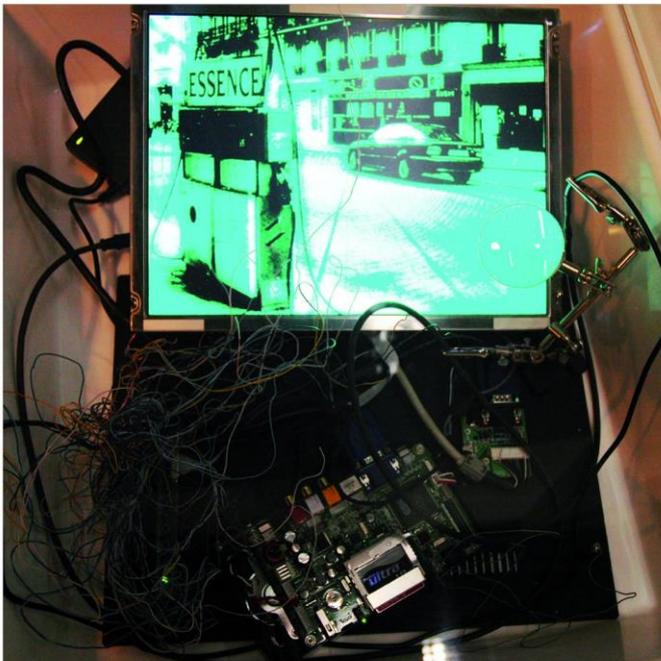
La muséographie du « laboratoire des modes de vie du XX^e siècle ». *Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle.* Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines



L'ambiance du « laboratoire des modes de vie du XX^e siècle »



Objets du « laboratoire des modes de vie du XX^e siècle »



Objets du « laboratoire des modes de vie du XX^e siècle »

ANNEXES 26

La muséographie de l'exposition *L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !* Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines



L'art public au musée de société

ANNEXE 27

Fiche des six sculptures, exposées au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, sous forme de maquettes ou de photos. *L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air !* (document interne du musée)

CRUZ-DIEZ Carlos.

Physichromie

1981

Structure en acier, éléments aluminium imprimés en sérigraphie ou peints, séchés ou cuits au four.

L : 105 m x l : 6 m.

Plafond de la passerelle SNCF.

Montigny-le-Bretonneux.

Prototype réalisé pour la passerelle de la gare.

1979.

L : 1,22 x l : 0,285 x H : 0,185 m.

Coll. privée.

ÉTIENNE.

Paul Claudel écrivain.

1996.

Sculpture en bronze patiné, coulé à la fonderie Landowski-Blanchet, à Bagnolet.

H : 3 m.

Place Paul Claudel.

Montigny-le-Bretonneux.

La maquette.

Tirage bronze N° 6/8.

Bronze patiné et poli.

H : 76 x L : 46 x l : 40 cm.

Réalisée en 1995.

Coll. Musée de la ville.

GIAI-MINIET Marc

Les guetteurs.

2003.

Polyester armé de fibre de verre et peint.

H : 4,50 m (chaque).

Étang du Moulin à Vent.

Guyancourt.

Main « marronné ».

L : 20 cm l : 14 cm H : 7 cm.

Bouteille verte.

H : 29 cm Diam : 7,5 cm.

Tête avec masque

L : 24 cm l : 17 cm H : 14 cm.

Coll. Musée de la ville.

Avec la participation du FRAM IDF-2010.

SANHES Nicolas.

Évidence singulière.

Fonte.

2001.

H : 2,80 x 3,50 x 3,20 m.

Jardin d'Orly Parc.

La Verrière.

La maquette.

Fonte.

H : 26 x 31,5 x 31,5 cm.

Prêt de Nicolas Sanhes.

Coll. Musée de la ville.

Avec la participation du FRAM IDF-2010.

SUBIRA-PUIG José.

La grande Girouette.

1987.

Sculpture mobile.

Doussié (bois tropical traité) sur une ossature en acier.

H : 7,40 x 4 x 1,35 m.

Mail des Saules.

Guyancourt.

La maquette.

Bois de sapin du nord.

H : 73 x 39 x 13 cm.

Coll. Musée de la ville.

Avec la participation du FRAM IDF – 2008.

PHILOLAOS Tloupas.

Le jardin des Gogottes.

1996.

Un cheminement piétonnier et quatre sculptures (grandes Gogottes) en béton lavé et ruban d'acier inoxydable.

Villaroy.

Guyancourt.

Maquette d'une Gogotte.

1996.

Bronze.

Tirage limité : 8 + EA IV.

Fonderie TEP.

24 x 24 x 13,5 cm.

Coll. Musée de la ville.

Avec la participation du FRAM IDF – 2010.

ANNEXE 28

Liste des adhérents de la FEMS (2011)

FÉDÉRATION NATIONALE DES ÉCOMUSÉES ET DES MUSÉES DE SOCIÉTÉ

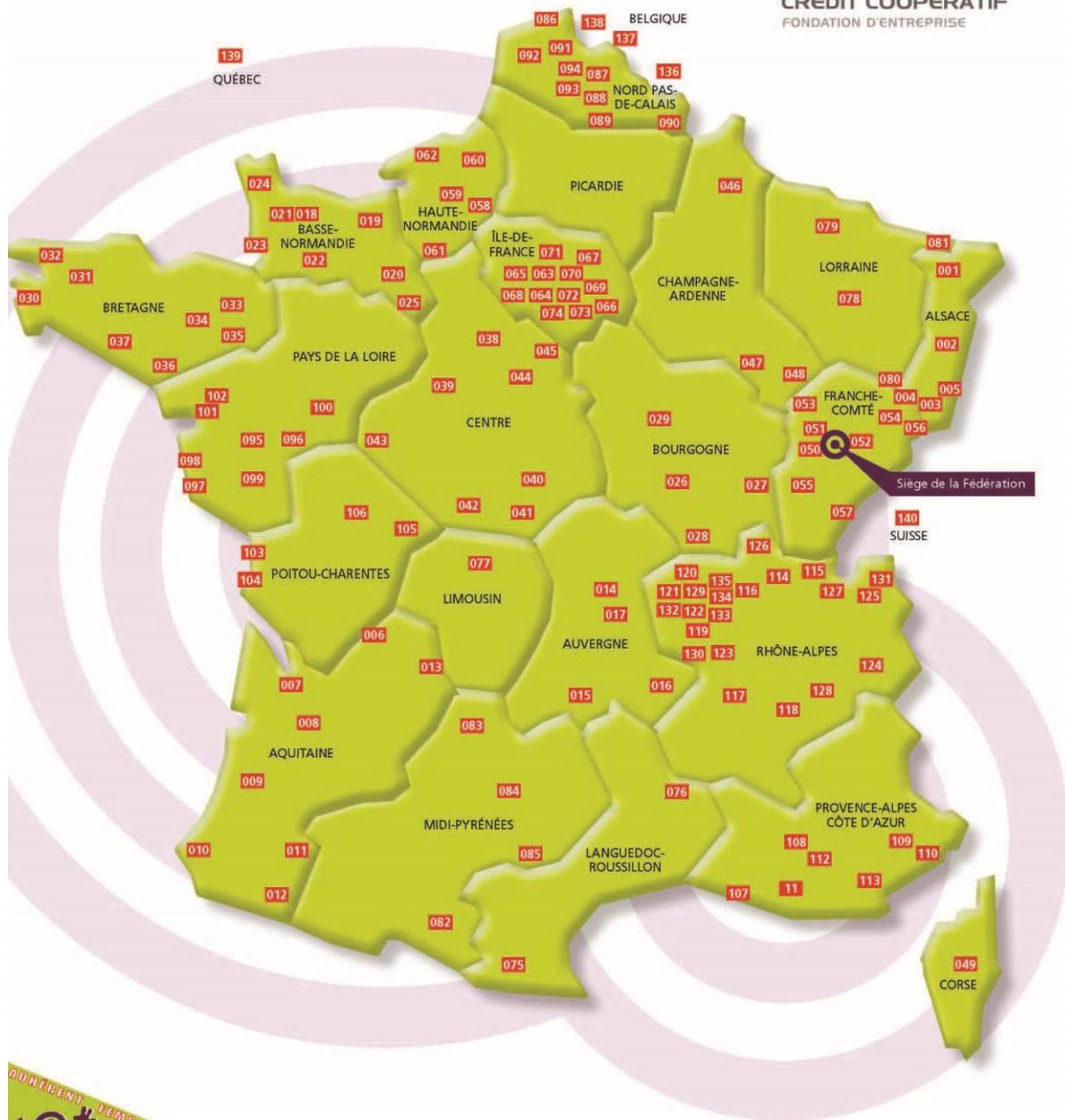
LISTE DES ADHÉRENTS 2011

www.fems.asso.fr

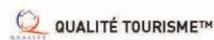
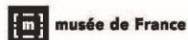
La Région Franche-Comté accueille le siège national de la Fédération des écomusées et des musées de société.

Avec le soutien de la

**FONDATION
CREDIT COOPERATIF**
FONDATION D'ENTREPRISE



Ce logotype identifie les membres du réseau national de la FEMS.



ALSACE

001 | Conservation des musées et expositions de sites du PNR des Vosges du Nord
67290 LA PETITE PIERRE
Tél. 03 88 01 49 59 - Fax 03 88 01 49 60
www.parc-vosges-nord.fr

Musée de Bouxwiller en Pays de Hanau
67330 BOUXWILLER
www.parc-vosges-nord.fr

Refuge Fortifié
67330 DOSENHEIM SUR ZINSEL
www.dossenheim-sur-zinsel.fr/refuge_f.htm

Maisons des Rochers
67320 GRAUFTHAL
www.maisonsdesrochers-graufthal.fr

Maison Rurale de l'Outre-Forêt
67250 KUTZENHAUSEN
www.maison-rurale.fr

Musée du Verre et du Cristal
57960 MEISENTHAL
www.parc-vosges-nord.fr

Musée Français du Pétrole
67250 MERKWILLER-PECHELBRONN
www.musee-du-petrole.com

Maison des Châteaux forts
67510 OBERSTEINBACH
www.parc-vosges-nord.fr

Maison d'Offwiller
67340 OFFWILLER
www.parc-vosges-nord.fr

Musée de l'image populaire
67350 PFAFFENHOFFEN
www.pfaffenhoffen.org

Musée Historique et Erckmann-Chatrian
57370 PHALSBOURG
www.phalsbourg.com

Musée Historique et Industriel - Musée du fer
67110 REICHSHOFFEN
www.lacastine.com

Musée Régional de l'Alsace Bossue
67260 SARRE UNION
www.parc-vosges-nord.fr

Musée du Sabotier
57960 SOUCHT
www.parc-vosges-nord.fr

Moulin d'Eschviller
57720 VOLMUNSTER
www.moulindeschviller.fr

Musée Westercamp
67160 WISSEMBOURG
www.ville-wissembourg.eu

Musée de la Bataille du 6 août 1870
67360 WOERTH
www.woerth-en-alsace.com

002 | Écomusée d'Alsace
68190 UNGERSHEIM
Tél. 03 89 74 44 74 - Fax 03 89 74 44 65
www.ecomusee-alsace.fr

003 | Musée EDF Electropolis
68200 MULHOUSE
Tél. 03 89 32 48 50 - Fax 03 89 32 82 47
www.edf.electropolis.mulhouse.museum

004 | Parc de Wesserling - Écomusée du textile
68470 HUSSEREN-WESSERLING
Tél. 03 89 38 28 08 - Fax 03 89 82 68 32
www.parc-wesserling.fr

005 | Musées Mulhouse Sud Alsace
68100 MULHOUSE
Tél. 03 69 77 77 40
www.musees-mulhouse.fr

Cité de l'Automobile Musée national - Collection Schlumpf
68200 MULHOUSE
www.collection-schlumpf.com

Cité du Train
68200 MULHOUSE
www.citedutrain.com

Musée EDF Electropolis
68200 MULHOUSE
www.edf.electropolis.mulhouse.museum

Musée de l'Impression sur Etoffes
68200 MULHOUSE
www.musee-impresion.com

Musée du Papier Peint de Rixheim
68171 Rixheim
www.museepapierpeint.org

Musée Historique
68100 Mulhouse
www.mulhouse.fr

Parc de Wesserling - Écomusée Textile
68470 HUSSEREN-WESSERLING
www.parc-wesserling.fr

Écomusée d'Alsace à Ungersheim
68190 UNGERSHEIM
www.ecomusee-alsace.fr

AQUITAINE

006 | Atelier-Musée des Tisserands et de la Pantoufle Charentaise
24360 VARAIGNES
Tél. 05 53 56 23 66 - Fax 05 53 56 35 76
contact@cpie-perigordlimousin.org

007 | Musée de la Vigne et du Vin
33170 GRADIGNAN
Tél. 05 56 89 00 79 - Fax 05 56 89 00 79
www.ville-gradignan.fr

008 | Écomusée du Libournais
33570 MONTAGNE
Tél. 05 57 74 56 89 - Fax 05 57 55 21 01
www.ecomusee-libournais.com

009 | Écomusée de Marquèze
40630 SABRES
Tél. 05 58 08 31 31 - Fax 05 58 07 56 85
www.parc-landes-de-gascogne.fr

010 | Musée Basque et de l'histoire de Bayonne
64100 BAYONNE
Tél. 05 59 59 08 98 - Fax 05 59 25 73 38
www.musee-basque.com

011 | La Cité des Abeilles
64110 SAINT-FAUST
Tél. 05 59 59 08 98 - Fax 05 59 25 73 38
www.citedesabeilles.com

012 | Écomusée de la vallée d'Aspe
64490 SARRANCE
Tél. 05 59 34 57 65 - Fax 05 59 34 45 55
http://ecomusee.vallee-aspe.com

013 | Papeterie de Vaux
24270 PAYZAC
Tél. 05 53 52 75 59
papeteriedevaux@hotmail.fr

AUVERGNE

014 | Maison du luthier - Musée
03800 JENZAT
Tél. 04 70 56 81 78
www.maison-luthier-jenzat.fr

015 | Écomusée de Margeride - Haute-Auvergne
15320 RUYNES EN MARGERIDE
Tél. 04 71 23 42 96 - Fax 04 71 23 45 80
www.margeride-truyere.com

016 | Musée des Manufactures de dentelles
43130 RETOURNAC
Tél. 04 71 59 41 63 - Fax 04 71 59 41 55
www.ville-retournac.fr/musee.html

017 | Musée de la Coutellerie
63300 THIERS
Tél. 04 73 80 58 86 - Fax 04 73 80 29 39
www.musee-coutellerie-thiers.com

BASSE-NORMANDIE

018 | Musées départementaux de la Manche
50050 SAINT-LÔ
Tél. 02 33 05 55 50
www.patrimoine.manche.fr

Musée maritime de l'île Tatihou
50550 SAINT-VAAST-LA-HOUGUE
www.tatihou.com

Maison de la Baie de Vains
50300 VAINS-SAINT-LEONARD
www.patrimoine.manche.fr

Ferme-musée du Cotentin
50480 SAINTE-MERE-EGLISE
www.patrimoine.manche.fr

Fours à chaux du Rey - Musée maritime
50590 REGNEVILLE-SUR-MER
www.patrimoine.manche.fr

Parc-musée du granit
50670 SAINT-MICHEL-DE-MONTJOIE
www.patrimoine.manche.fr

Musée régional de la Poterie
50850 GER
www.patrimoine.manche.fr

019 | Musée de Normandie
14000 CAEN
Tél. 02 31 30 47 60 - Fax 02 31 30 47 69
www.musee-de-normandie.eu

020 | Écomusée de la pomme au Calvados
61470 LE SAP
Tél. 02 33 35 25 89 - Fax 02 33 35 25 89
www.le-grand-jardin.asso.fr

021 | Musée du Bocage normand - Ferme de Boisjuga
50000 SAINT-LÔ
Tél. 02 33 56 26 98 - Fax 02 33 56 09 12
musee.bocage.normand@saint-lo.fr

022 | Écomusée du Moulin de la Sée - Maison de l'eau et de la rivière
50150 BROUJAINS
Tél. 02 33 59 20 50 - Fax 02 33 69 31 59
www.moulin-de-la-see.fr

023 | Musée du Vieux Granville
50400 GRANVILLE
Tél. 02 33 50 44 10 - Fax 02 33 50 36 33
musee.vieuxgranville@ville-granville.fr

024 | Musée maritime de l'île Tatihou
50550 SAINT-VAAST-LA-HOUGUE
Tél. 02 33 54 33 33 - Fax 02 33 54 33 47
www.tatihou.com

025 | Écomusée du Perche
61130 ST-CYR LA ROSIÈRE
Tél. 02 33 73 48 06 - Fax 02 33 73 18 94
www.ecomuseeuperche.fr

BOURGOGNE

- 026 | Écomusée Creusot-Montceau**
71200 LE CREUSOT
Tél. 03 85 73 92 00 - Fax 03 85 73 92 09
www.ecomusee-creusot-montceau.fr
- 027 | Écomusée de la Bresse bourguignonne**
71270 PIERRE DE BRESSE
Tél. 03 85 76 27 16 - Fax 03 85 72 84 33
www.ecomusee-de-la-bresse.com
- 028 | Musée Paul Charnoz - Carrelage céramique de Paray-le-Monial**
71600 PARAY-LE-MONIAL
Tél. 03 85 81 40 80 - Fax 03 85 81 36 61
www.musee-carrelage-charnoz.org
- 029 | Écomusée du Morvan**
58230 SAINT BRISSON
Tél. 03 86 78 79 48 - Fax 03 86 78 74 69
www.parc dumorvan.org

BRETAGNE

- 030 | Port musée**
29100 DOUARNENEZ
Tél. 02 98 92 65 20 - Fax 02 98 92 05 41
www.port-musee.org
- 031 | Écomusée des monts d'Arée : Moulins de Kerouat & Maison Cornec**
29450 COMMANA
Tél. 02 98 68 87 76 - Fax 02 98 68 85 51
ecomusee.montsdarree@wanadoo.fr
- 032 | Écomusée de Plouguerneau et du pays Pagan**
29880 PLOUGUERNEAU
Tél. 02 98 37 13 35 - Fax 02 98 04 75 35
www.ecomusee-plouguerneau.fr
- 033 | Musée de Bretagne**
35000 RENNES
Tél. 02 23 40 66 70 - Fax 02 23 40 66 94
www.musee-bretagne.fr
- 034 | Écomusée du pays de Montfort**
35160 MONTFORT
Tél. 02 99 09 31 81 - Fax 02 99 09 32 76
www.ecomusee-montfort.com
- 035 | Écomusée du pays de Rennes**
35200 RENNES
Tél. 02 99 51 38 15 - Fax 02 99 50 68 35
www.ecomusee-rennes-metropole.fr
- 036 | La briqueterie, mémoire de la Baie de St-Brieuc**
22360 LANGUEUX
Tél. 02 96 63 36 66 - Fax 02 96 63 36 61
www.baiedesaintbrieuc.com
- 037 | Écomusée industriel des Forges**
56650 INZINZAC-LOCHRIST
Tél. 02 97 36 98 21 - Fax 02 97 36 98 21
ecomusee.lochrist@wanadoo.fr

CENTRE

- 038 | Conservatoire de l'agriculture - Le Compa**
28000 CHARTRES
Tél. 02 37 84 15 00 - Fax 02 37 36 55 58
www.lecompa.com
- 039 | Musée municipal**
28400 NOGENT-LE-ROTHOU
Tél. 02 37 52 18 02 - Fax 02 37 29 68 69
www.ville-nogent-le-rotrou.fr
- 040 | Musée de la Chemiserie et de l'élégance masculine**
36200 ARGENTON-SUR-CREUSE
Tél. 02 54 24 34 69 - Fax 02 54 24 41 92
www.chemiserie.cc-argenton.fr

- 041 | Musée de la vallée de la Creuse**
36270 ÉGUZON
Tél. 02 54 47 47 75 - Fax 02 54 47 20 38
museevalcreuse@wanadoo.fr
- 042 | Écomusée de la Brenne**
36300 LE BLANC
Tél. 02 54 37 25 20 - Fax 02 54 28 69 49
ecomusee.brenne@wanadoo.fr
- 043 | Écomusée du Véron**
37420 SAVIGNY EN VÉRON
Tél. 02 47 58 09 05 - Fax 02 47 58 06 15
www.cc-veron.fr/ecomusee
- 044 | Musée du Théâtre forain et de l'archéologie**
45410 ARTENAY
02 38 80 09 73 - Fax 02 38 80 48 03
www.musee-theatre-forain.fr
- 045 | Musée du verre et de ses métiers**
45680 DORDIVES
Tél. 02 38 92 79 06 - Fax 02 38 92 76 90
www.musee-dordives.fr

CHAMPAGNE-ARDENNE

- 046 | Musée atelier-textile du Feutre**
08210 MOUZON
Tél. 03 24 26 19 91 - Fax 03 24 26 27 73
musee.atelier.du.feutre@wanadoo.fr
- 047 | Musée du cristal / Office du Tourisme**
10310 BAYEL
Tél. 03 25 92 42 68 - Fax 03 25 92 34 34
www.bayel-cristal.com
- 048 | Musée de la Coutellerie**
52800 NOGENT
Tél. 03 25 31 89 21 - Fax 03 25 32 26 53
www.villedenogent52.com

CORSE

- 049 | Musée de la Corse**
20250 CORTE
Tél. 04 95 45 25 45 - Fax 04 95 45 25 36
www.musee-corse.com

FRANCHE-COMTÉ

- 050 | Musée du Temps**
25000 BESANÇON
Tél. 03 81 87 81 61 - Fax 03 81 87 81 60
musee-du-temps@besancon.fr
- 051 | Musée comtois**
25000 BESANÇON
Tél. 03 81 87 83 16 - Fax 08 81 87 83 06
www.citadelle.com/musee_comtois.php
- 052 | Musée de plein air des maisons comtoises**
25360 NANCRAY
Tél. 03 81 55 29 77 - Fax 03 81 55 23 97
www.maisons-comtoises.org
- 053 | Musées départementaux Albert et Félicie Demard**
70600 CHAMPLITTE
Tél. 03 84 67 82 00 - Fax 03 84 67 82 09
www.cg70.fr/decouvertes/musee/
- 054 | Musée Japy**
90500 BEAUCOURT
Tél. 03 84 56 57 52 - Fax 03 84 56 97 33
www.beaucourt.fr

- 055 | Musées des techniques et cultures comtoises**
39110 SALINS-LES-BAINS
www.musee-des-techniques.org

- Verrerie-Cristallerie**
70210 PASSAVANT LA ROCHÈRE
www.larochere.com
- Écomusée du pays de la cerise**
70220 FOUGEROLLES
- Musée de la mine**
70250 RONCHAMP
www.ronchamp.fr
- Forge-musée**
90170 ETUEFFONT
www.musees-des-techniques.org
- Musée Japy**
90500 BEAUCOURT
www.ville-beaucourt.fr
- Taillanderie**
25330 NANS-SOUS-SAINTE-ANNE
- Grande Saline - Musée du sel**
39110 SALINS-LES-BAINS
www.salinesdesalins.com
- Musée du jouet**
39260 MOIRANS-EN-MONTAGNE
www.musee-du-jouet.fr
- Musée de la lunette**
39400 MOREZ
www.musee-lunette.fr
- Musée de la boissellerie**
39220 BOIS D'AMONT
www.museedelaboissellerie.com/
- Forges de Syam**
39300 SYAM
www.forgesyam.fr

- 056 | Musée de la Pince**
25190 MONTCHEROUX
Tél. - Fax 03 81 92 68 51
www.museedelapince.com

- 057 | Écomusée Maison Michaud**
25240 CHAPELLE DES BOIS
Tél. 03 81 69 27 42
www.ecomusee-jura.fr

HAUTE-NORMANDIE

- 058 | Musée de l'Agglo d'Elbeuf**
76500 ELBEUF
Tél. 02 32 96 90 15 - Fax 02 32 96 94 68
- 059 | Écomusée de la Basse-Seine**
76940 NOTRE DAME DE BLIQUETUIT
Tél. 02 35 37 23 16 - Fax 02 35 37 39 70
www.pnr-seine-normande.com
- 060 | Musée industriel de la corderie Vallois**
76960 NOTRE-DAME DE BONDEVILLE
Tél. 02 35 74 35 35 - Fax 02 35 74 58 45
www.cg76.fr
- 061 | Musée des Traditions et Arts Normands - Château de Martainville**
76116 MARTAINVILLE-EPREVILLE
Tél. 02 35 23 44 70 - Fax 02 35 23 16 84
www.cg76.fr
- 062 | Musée de l'horlogerie**
76510 ST-NICOLAS D'ALIERMONT
Tél. 02 35 04 53 98 - Fax 02 35 85 60 08
www.musee-horlogerie-aliermont.fr

ÎLE-DE-FRANCE

063 | Musée de l'Assistance Publique - Hôpitaux de Paris
75005 PARIS
Tél. 01 40 27 50 05 - Fax 01 40 27 46 48
www.aphp.fr/musee

064 | Musée National du Sport
75013 PARIS
Tél. 01 45 83 15 80 - Fax 01 45 83 98 30
www.museedusport.fr

065 | Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée
75116 PARIS
Tél. 01 44 17 60 00 - Fax 01 44 17 60 60
www.musee-europemediterranee.org

066 | Écomusée-Ferme du Coulevrain
77176 SAVIGNY-LE-TEMPLE
Tél. 01 64 41 75 15 - Fax 01 64 10 94 90
www.savigny-le-temple.fr

067 | Musée départemental des Pays de Seine-et-Marne
77750 SAINT-CYR-SUR-MORIN
Tél. 01 60 24 46 00 - Fax 01 60 24 46 14
mpsm@cg77.fr

068 | Musée de la ville Saint-Quentin-en-Yvelines
78180 MONTIGNY-LE-BRETONNEUX
Tél. 01 34 52 28 80 - Fax 01 34 52 27 41
www.museedelaville.agglo-sqy.fr

069 | Musée des Transports urbains
77500 CHELLES
Tél. 01 60 20 45 50 - Fax 01 60 08 19 97
www.amtuir.org

070 | Musée de l'Histoire vivante
93100 MONTREUIL
Tél. 01 48 70 61 62 - Fax 01 48 55 16 34
www.museehistoirevivante.com

071 | Musée de l'Air et de l'Espace
93352 LE BOURGET
Tél. 01 49 92 70 62 - Fax 01 49 92 70 95
www.mae.org

072 | Écomusée du Val de Bièvre
94260 FRESNES
Tél. 01 41 24 32 24 - Fax 01 46 68 10 33
www.ecomusee-valdebievre.fr

073 | Maison de banlieue et de l'architecture - Centre d'interprétation
91200 ATHIS-MONS
Tél. 01 69 38 07 85 - Fax 01 69 38 77 54
www.maisondebanlieue.asso.fr

074 | Musée français de la Photographie
91570 Bièvres
Tél. 01 69 35 16 50 - Fax 01 60 19 21 11
www.museedelaphoto.fr

LANGUEDOC-ROUSSILLON

075 | Musée de Cerdagne
66800 STE-LÉOCADIE
Tél. 04 68 04 08 05 - Fax 04 68 04 07 14
musee-cerdagne@wanadoo.fr

076 | Musée de la Soie
30170 SAINT-HIPPOLYTE DU FORT
Tél. 04 66 77 66 47 - Fax 04 66 77 66 47
museedelasoie-cevennes.com

LIMOUSIN

077 | Écomusée Tuilerie de Pouligny «Mémoire de terre, créations de feu»
23220 CHÉNIERS
Tél. 05 55 62 19 61 - Fax 05 55 62 19 62
www.tuilerie-pouligny.com

LORRAINE

078 | Musée de l'Histoire du fer de Nancy - Jarville
54140 JARVILLE LA MALGRANGE
Tél. 03 83 15 27 70 - Fax 03 83 53 16 07
muf@grand-nancy.org

079 | Écomusée des Mines de fer de Lorraine
57700 NEUFCHÉF
Tél. 03 82 85 76 55 - Fax 03 82 84 45 10
www.musee-minesdefer-lorraine.com

080 | Les Hautes-Mynes
88162 LE THILLOT
Tél. 03 29 25 03 33 - Fax 03 29 25 30 08
http://hautes.mynes.free.fr

081 | Simserhof
57410 SIERSTHAL
Tél. 03 87 96 39 40 - Fax 03 87 96 29 95
www.simserhof.fr

MIDI-PYRÉNÉES

082 | Écomusée d'Alzen
09240 ALZEN
Tél. 05 61 01 12 49
http://ecomusee.alzen.free.fr

083 | Cuzals - Musée du Lot
46330 SAULIAC-SUR-CÉLÉ
Tél. 05 65 31 36 43 - Fax 05 65 30 14 93
www.patrimoine-lot.com

084 | Musée du Saut du Tarn
81160 SAINT JUÉRY
Tél. 05 63 45 91 01 - Fax 05 63 45 91 15
www.musee-saut-du-tarn.com

085 | Musée départemental du Textile
81270 LABASTIDE-ROUAIROUX
Tél. 05 63 98 08 60 - Fax 05 63 98 36 14
musee-textile.tarn.fr

NORD-PAS DE CALAIS

086 | Musée portuaire
59140 DUNKERQUE
Tél. 03 28 63 33 39 - Fax 03 28 65 06 62
www.museeportuaire.fr

087 | Centre d'histoire locale de Tourcoing
59200 TOURCOING
Tél. 03 59 63 43 43 - Fax 03 20 24 99 18
www.tourcoing.fr

088 | Centre historique minier du Nord-Pas de Calais à Lewarde
59287 LEWARDE
Tél. 03 27 95 82 82 - Fax 03 27 95 82 83
www.chm-lewarde.com

089 | Musée de la Dentelle
59540 CAUDRY
Tél. 03 27 76 29 77 - Fax 03 27 76 62 01
musee-dentelle-caudry@wanadoo.fr

090 | Écomusée de l'Avesnois
59612 FOURMIES CEDEX
Tél. 03 27 60 66 11 - Fax 03 27 60 88 88
www.ecomusee-avesnois.fr

091 | Musée départemental de Flandre-Cassel
59270 BAILLEUL
Tél. 03 28 49 10 97 - Fax 03 28 49 18 47
museedeflandre@cg59.fr

092 | Maison de la Faïence - Musée de la Céramique
62240 DESVRES
Tél. 03 21 83 23 23 - Fax 03 21 83 44 45
www.desvresmuseum.org

093 | Musée d'Ethnologie Régionale
62630 ETAPLES-SUR-MER
Tél. 03 21 09 04 00 - Fax 03 21 09 76 96
www.ville-bethune.fr

094 | Marais - Centre de découverte de la pêche en mer
62400 BÉTHUNE
Tél. 03 21 68 40 74 - Fax 03 21 65 34 35
www.mareis.fr

PAYS DE LA LOIRE

095 | Musée du Vignoble nantais
44330 LE PALLET
Tél. 02 40 80 90 13 - Fax 02 40 80 49 81
www.vignoble-nantais.eu

096 | Musée du Textile
49300 CHOLET
Tél. 02 72 77 23 22 - Fax 02 72 77 21 78
musee@ville-cholet.fr

097 | Écomusée de la Bourine du Bois Juquaud
85270 SAINT-HILAIRE DE RIEZ
Tél. 02 51 93 27 37 - Fax 02 51 93 83 02
www.sainthilairederiez.fr

098 | Le Daviaud - Écomusée du Marais vendéen
85550 LA BARRE DE MONTS
Tél. 02 51 93 84 84 - Fax 02 51 49 26 70
www.ecomusee-ledaviaud.com

099 | Conservation des musées de Vendée
85000 LA ROCHE SUR YON
Tél. 02 51 44 28 10 - Fax 02 51 44 28 00
conservation.musee@cg85.fr

L'Historial de la Vendée
85170 LES LUCS SUR BOULOGNE
http://historial.vendee.fr/

Centre minier de Faymoreau
85240 FAYMOREAU
www.centre-minier-vendee.com

Musée du Château de Noirmoutier
85330 NOIRMOUTIER EN L'ÎLE
www.ville-noirmoutier.fr/

Musée de la construction navale
85330 NOIRMOUTIER EN L'ÎLE
www.ville-noirmoutier.fr/

Le Daviaud - Écomusée du Marais Vendéen
85550 LA BARRE-DE-MONTS
www.ecomusee-ledaviaud.com

Le Musée Milcendeau - Jean Yole
85300 SOULLANS
www.passio-museemilcendeau.fr/

La Bourine du Bois Juquaud
85270 SAINT-HILAIRE-DE-RIEZ
www.sainthilairederiez.fr

Le musée ornithologique Charles Payraudeau
85310 LA CHAIZE-LE-VICOMTE
www.lachaizelevicomte.fr

Le musée municipal de Montaigu
85900 MONTAIGU

100 | Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou
49750 ST LAMBERT DU LATTAY
Tél. 02 41 78 42 75 - Fax 02 41 78 59 64
www.mvvanjou.com

101 | Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes
44000 NANTES
Tél. 08 11 46 46 44 - Fax 02 51 17 49 48
www.chateau-nantes.fr

102 | Musée de l'Erdre
44470 CARQUEFOU
Tél. 02 28 22 24 45 - Fax 02 28 22 24 51
www.carquefou.fr/musee

POITOU-CHARENTES

- 103 | **Écomusée du Marais salant**
17111 LOIX
Tél. 05 46 29 06 77 - Fax 05 46 29 06 77
www.marais-salant.com
- 104 | **Musée de l'île d'Oléron**
17310 ST-PIERRE D'OLÉRON
Tél. 05 46 75 05 16 - Fax 05 46 85 79 16
museeoleron@cdc-oleron.fr
- 105 | **Écomusée du Montmorillonais**
86500 MONTMORILLON
Tél. 05 49 91 02 32 - Fax 05 49 91 09 83
www.ecomusee-montmorillonais.org
- 106 | **Club Marpen**
16140 TUSSON
Tél. 05 45 31 17 32 - Fax 05 45 31 48 80
www.clubmarpen.org

PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- 107 | **Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée**
13003 MARSEILLE
Tél. 04 96 13 80 90 - Fax 04 96 13 80 98
www.musee-europemediterranee.org
- 108 | **Musée ethnologique de Haute-Provence**
04300 MANE
Tél. 04 92 75 70 50 - Fax 04 92 75 70 58
www.musee-de-salagon.com
- 109 | **Roudoule, écomusée en terre gavotte**
06260 PUGET-ROSTANG
Tél. 04 93 05 07 38
www.roudoule.fr
- 110 | **Écomusée du Verre**
06410 BIOT
Tél. 04 93 65 03 00 - Fax 04 93 65 00 56
www.verrieriebiot.com
- 111 | **Écomusée de la forêt**
13120 GARDANNE
Tél. 04 42 65 42 10 - Fax 04 42 58 49 72
www.institut-foret.com
- 112 | **Musée des Arts et Traditions Populaires - Draguignan**
83300 DRAGUIGNAN
Tél. 04 94 47 05 72 - Fax 04 94 47 39 49
musee.atp@dracenie.com
- 113 | **Écomusée de la Sainte-Baume**
83640 PLAN D'AUPS STE-BAUME
Tél / Fax 04 42 62 56 46
www.ecomusee-saintebaume.u-3mrs.fr

RHÔNE-ALPES

- 114 | **Conservation départementale des Musées de l'Ain**
01000 BOURG EN BRESSE
Tél. 04 74 32 10 60 - Fax 04 74 32 66 53
www.musees.ain.fr
- Musée d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de l'Ain et du Haut-Jura
01130 NANTUA
www.musees.ain.fr
- Musée de la Bresse - Domaine des Planons
01380 SAINT-CYR-SUR-MENTHON
www.musees.ain.fr
- Musée du Bugey-Valromey
01260 LOCHIEU
www.musees.ain.fr
- Musée du Revermont
01370 TREFFORT-CUISIAT
www.musees.ain.fr
- 115 | **Musée du Peigne et de la plasturgie**
01100 OYONNAX Cedex
Tél. 04 74 81 96 82 - Fax 04 74 73 87 68
museepeigne.plasturgie@oyonnax.fr
- 116 | **Musée Traditions et Vie - Ancien Hôpital**
01400 CHÂTILLON-SUR-CHALARONNE
Tél. 04 74 55 15 70 - Fax 04 74 55 15 70
www.museetraditionsetvie.fr
- 117 | **Musée du car - Espace Joseph Besset**
07690 VANOSC
Tél. 04 75 34 79 81 - Fax 04 75 34 71 79
www.lavanaute.org
- 118 | **Musée dauphinois**
38031 GRENOBLE
Tél. 04 57 58 89 01 - Fax 04 76 87 60 22
www.musee-dauphinois.fr
- 119 | **Atelier-Musée du Chapeau**
42140 CHAZELLES-SUR-LYON
Tél. 04 77 94 23 29 - Fax 04 77 54 27 75
www.museeduchapeau.com
- 120 | **Musée de Charlieu**
42190 CHARLIEU
Tél. 04 77 60 28 84 - Fax 04 77 60 14 16
www.amisdesartscharlieu.com
- 121 | **Écomusée du Roannais**
42300 ROANNE
Tél. 04 77 71 31 88 - Fax 04 77 70 78 56
- 122 | **Musée du Tissage et de la soierie**
42510 BUSSIÈRES
Tél. 04 77 27 33 95 - Fax 04 77 27 33 95
www.museedutissage.com
- 123 | **Écomusée des Bruneaux**
42700 FIRMINY
Tél. 04 77 89 38 46 - Fax 04 77 89 27 88
www.multitex.fr/bruneaux
- 124 | **Musée des Traditions populaires**
73600 MOÛTIERS
Tél. 04 79 24 12 28 - Fax 04 79 24 56 05
ot.moutiers@wanadoo.fr
- 125 | **Musée de la Musique mécanique**
74260 LES GETS
Tél. 04 50 79 85 75 - Fax 04 50 79 85 67
musee@musicmeccalesgets.org
- 126 | **Musée des attelages de la carrosserie et du charonnage**
01540 VONNAS
Tél. 04 74 50 09 74 - Fax 04 74 50 09 74
www.musee.vonnas.com
- 127 | **Écomusée Paysalp**
74250 VIUZ-EN-SALLAZ
Tél. 04 50 36 89 18
www.paysalp.asso.fr
- 128 | **Le Grand Filon**
73220 ST GEORGES D'HURTIÈRES
Tél. 04 79 36 11 05 - Fax 04 79 36 32 69
www.grand-filon.com
- 129 | **Écomusée du Haut-Beaujolais**
69240 THIZY
Tél. 04 74 64 06 48
www.hautbeaujolais.org
- 130 | **Moulin des Massons**
42940 SAINT-BONNET-LE-COURREAU
Tél. 04 77 76 86 45 - Fax 04 77 76 88 37
www.moulindesmassons.com
- 131 | **Domaine de découverte de la Vallée d'Aulps**
74430 SAINT-JEAN-D'AULPS
Tél. 04 50 04 52 63 - Fax 04 50 38 40 36
www.valleedaulps.com

- 132 | **Musée Barthélemy Thimonnier de la machine à coudre et du cycle**
69550 AMPLEPUIS
Tél. 04 74 89 08 90
www.graha-museethimonnier.org

- 133 | **Musée des sapeurs-pompiers de Lyon et du Rhône**
69009 LYON
Tél. 04 72 17 54 54 - Fax 04 78 35 12 42
www.museepompiers.com

- 134 | **Le Rize**
69100 VILLEURBANNE
Tél. 04 37 57 17 17 - Fax 04 37 57 17 11
http://lerize.villeurbanne.fr

- 135 | **Musées Gadagne**
69005 LYON
Tél. 04 78 42 03 61 - Fax 04 37 23 60 17
www.gadagne.musees.lyon.fr

BELGIQUE

- 136 | **Écomusée du Bois du Luc**
B-7110 HOUDENG-AIMERIES
Tél. 32 64 28 20 00 - Fax 32 64 21 26 41
www.ecomuseeboisduluc.be
- 137 | **Musée de la Pierre**
B-7810 MAFFLE
Tél. 32 68 26 92 36 - Fax 32 68 26 92 39
musee-de-la-pierre@ath.be
- 138 | **Écomusée du pays des Collines**
B-7890 LA HAMAIDE
Tél. 32 68 64 51 55 - Fax 32 68 45 67 37
www.pays-des-collines.be/tourism3.htm

QUÉBEC

- 139 | **Écomusée du Fier Monde**
H2L3L8 MONTRÉAL
Tél. 514 528 84 44 - Fax 514 528 86 86
ecomusee@globetrotter.net

SUISSE

- 140 | **Musée d'ethnographie**
CH-2000 NEUCHÂTEL
Tél. 0041 32 718 19 60 - Fax 0041 32 718 19 69
www.men.ch

ANNEXE 29

Présentation des réponses du réseau de la FEMS au questionnaire de la recherche, sur la collecte du contemporain

**Nom du musée : Musée français du pétrole à Merkwiller-Pechelbronn²⁶⁰
(67250).**

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui, objets ayant servi en laboratoire pour le raffinage des pétroles notamment, trépan de forage, pompes à balancier.

1- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

- raffinage,
- recherche, sondage,
- extraction du pétrole.

2- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

- extraction sur champ de découverte en France,
- objets en rapport avec les sociétés pétrolières découlant d'Antar : Elf puis Total,
- objets matérialisant les pratiques de forage, pratiqué à Merkwiller-Pechelbronn.

²⁶⁰ Membre de la Conservation des musées du Parc naturel régional des Vosges du Nord (PNRVN), créé en 1975. Il s'agit d'une importante réserve écologique s'étendant sur une surface de 130 000 hectares, à cheval sur l'Alsace et la Lorraine. Le parc englobe 113 communes, 35 châteaux forts, 26 musées, une richesse exceptionnelle qui lui a valu le label rare de « Réserve Mondiale de la Biosphère » attribué par l'UNESCO, ainsi que le prix d'excellence du concours Eden « Tourisme et espaces protégés ».

<p>Nom du musée : Musée historique et industriel–musée du fer de Reichshoffen²⁶¹. (67 110).</p>

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Plutôt rares :

- Quelques maquettes représentatives de la production ferroviaire des usines De Dietrich : voiture Corail, TGV...
- Quelques sections de rails évoquant le savoir-faire de Cogifer-Wossloh et sa prédominance dans le domaine des appareils de voies.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Métallurgie dans le domaine ferroviaire : savoir-faire historique des usines de Reichshoffen ex-De Dietrich.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Mettre en valeur les savoir-faire locaux et les faire connaître à travers les productions développées.

²⁶¹ Membre de la Conservation des musées du Parc naturel régional des Vosges du Nord (PNRVN), créé en 1975. Il s'agit d'une importante réserve écologique s'étendant sur une surface de 130 000 hectares, à cheval sur l'Alsace et la Lorraine. Le parc englobe 113 communes, 35 châteaux forts, 26 musées, une richesse exceptionnelle qui lui a valu le label rare de « Réserve Mondiale de la Biosphère » attribué par l'UNESCO, ainsi que le prix d'excellence du concours Eden « Tourisme et espaces protégés ».

Nom du musée : Centre historique minier de Lewarde
(59287 Lewarde).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

La plupart des objets scientifiques, techniques et ethnologiques correspondant à cette période.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Tous les objets en rapport avec la culture minière du Nord Pas-de-Calais sont susceptibles d'intégrer nos collections.

Nom du musée : Musée du Peigne et de la Plasturgie (01100 Oyonnax).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Thèmes en lien avec :

- le peigne et l'ornement de coiffure du monde : matériaux, techniques de fabrication, symbolisme et usages...
- la filière plasturgie : histoire et évolution des matières plastiques, des techniques de transformation (biomatères, recyclage, développement durable), les productions (mode, mobilier, arts décoratifs, arts ménagers, design...)

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

- matériaux et technologies innovantes,
- productions locales,
- design et mode.

<p>Nom du musée : Écomusée des Bruneaux (42700 Firminy)</p>
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

La mine, la métallurgie, l'électroménager, la vie courante, les jouets...

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Objets en voie de disparition et en bon état.

Nom du musée : Musée d'Elbeuf
(76500 Elbeuf-sur-Seine)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Patrimoine industriel (en lien avec l'industrie textile locale), beaux-arts, sciences naturelles (pour les taxidermies réalisées après 1950).

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

L'acquisition (achats, dons, collecte, dépôts) d'objets contemporains se fait essentiellement dans le but d'enrichir la partie de la collection liée au patrimoine textile (machines, outils, objets du quotidien, échantillons...).

<p>Nom du musée : Musée de l'horlogerie de Saint-Nicolas d'Aliermont (76510 Saint-Nicolas d'Aliermont)</p>

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui, environ 40 % des collections.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Horlogerie, contrôle du temps, mécanique et micromécanique.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

- lieux de fabrication (région où est implanté le musée) et/ou quelques objets d'autres régions pour comparaison.
- possession d'un panel le plus complet possible des productions régionales.

Nom du musée : Musées départementaux A. et F. Demard
(70600 Champlitte)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui : des acquisitions (très ponctuelles) – fin XX^e, début XXI^e et des dons (arrêtés depuis 2002) – essentiellement troisième quart du XX^e siècle.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

- Outillage et objets domestiques pour la plus grande partie des dons.
- Acquisitions sur le thème de la pomme de terre (exposition 2003).

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Objets contemporains ne sont actuellement acquis qu'en lien avec des besoins lors d'expositions temporaires.

Nom du musée : Musée départemental de la Bresse–Domaine des Planons.
(01380 Saint-Cyr-sur-Menthon).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Alimentation.

Parure, bijou.

Photographies.

Création art contemporain / installations (thème élevage, paysage...).

Peinture / sculpture (thématique alimentation).

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Collecte liée à des projets d'enquêtes ethnographiques.

Nom du musée : Musée du Bocage normand (50 000 Saint-Lô)
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Vie domestique, artisanat, agriculture, petit commerce.

3-Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Leur appartenance au territoire étudié par le musée (le Bocage normand), l'expression d'une continuité ou d'une rupture significative avec les pratiques « traditionnelles » et les collections correspondantes de la période antérieure (l'avant-guerre).

Par exemple, pour ce qui concerne la vie domestique, les premiers aspirateurs ou les premiers « frigidaires ».

Et pour le travail agricole : les premiers tracteurs.

Le commerce : les réclames des années 1950 et 1960.

<p align="center">Nom du musée : Écomusée de la Bresse bourguignonne (71270 Pierre-de-Bresse)</p>
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui, évidemment.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

- agriculture,
- à peu près tous les métiers artisanaux,
- bureautique/informatique,
- faits de société (cf. éclipse de lune, bicentenaire, coupe du monde de foot),
- objets quotidiens (les biberons d'enfants et autres objets de l'enfance en pleine expansion).

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

- L'évolution de la vie quotidienne (effets de mode...);
- les évènements ;
- les nouvelles technologies (le premier portable, le premier ordinateur...).

Nom du musée : Musée départemental de Cuzals (46330 Sauliac-sur-Célé)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

L'essentiel des collections du musée datent des XIX^e et début XX^e siècle. Nous possédons également des objets plus récents, de la deuxième moitié du XX^e siècle.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Le musée de Cuzals est un musée de plein-air. Les collections ethnologiques concernent les thèmes généraux suivants :

agriculture,
artisanats,
vie quotidienne,
techniques,
ATP.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Les acquisitions se font selon les opportunités, selon les propositions de particuliers qui nous contactent. Les objets contemporains ne sont toutefois pas notre priorité.

Le musée possède des collections constituées au cours des vingt cinq dernières années. Les critères de collecte sont principalement :

- leur état de conservation,
- le renouvellement des collections,
- l'absence d'objets équivalents dans les collections actuelles.

Nom du musée : Écomusée de la Basse Seine
(76940 Notre-Dame-de-Bliquetuit).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui, quelques dizaines d'objets, mais peu, par rapport à l'ensemble de la collection.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Ethnologie, agriculture.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Aucun !

Nom du musée : Écomusée des Pays de Seine-et-Marne (77750 Saint-Cyr-sur-Morin)
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

- agriculture,
- usage et pratiques dans le jardin,
- les pratiques d'approvisionnement (marché, supermarché, centre commercial régional),
- le mariage,
- matériel de fabrication du fromage de Brie,
- immigration,
- patrimoine industriel seine-et-marnais...

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Ils sont liés à des programmes de recherche sur des thèmes précis et au territoire seine-et-marnais qui est le territoire de référence du musée des Pays de Seine-et-Marne.

<p style="text-align: center;">Nom du musée : Écomusée-Ferme du Coulevrain (77547 Savigny-le-Temple)</p>

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Vie domestique, artisanat, agriculture, urbanisme, architecture, mémoire du plateau de Brie et de la ville nouvelle de Sénart....

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Territoire de collecte (Sénart) + rareté objet (préserver dans l'urgence, reventiler ensuite l'objet vers d'autres collègues).

<p>Nom du musée : Écomusée du Marais vendéen–Le Daviaud (85550 La Barre de Monts).</p>

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Nous sommes actuellement dans une phase de redéfinition de la politique d'acquisition du musée dans le cadre du PSC.

Nous ne disposons que de quelques pots gigognes (cadeau de mariage), datant de la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous avons un manque par rapport à cette période.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Thématique de la vie quotidienne.

3 -Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

L'histoire de l'objet, l'état de conservation, le propriétaire et les utilisateurs de cet objet, la provenance géographique (le Marais vendéen).

Nom du musée : Écomusée du Perche (61130 Saint-Cyr-la-Rosière).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

- Vie quotidienne : vêtements, accessoires de l'habillement, rideaux, vase, vaisselle, machine à laver, jouets.
- Matériel d'école : cahiers, livres, carte de géographie, attestation de scolarité.
- Poteries (pichet zoomorphe).
- Fonds Husset : souvenirs balnéaires, matériel de pêche, filets.
- Concours et comices agricoles : affiches, plaques, enseignes, décor.
- Matériel agricole : socs de charrue, pioche, tracteur « Farnall Cub », modèle réduit d'une batteuse.
- Artisanat : tuiles, écorçoir, sabots, ébauches de sabots.
- Maquettes : monuments du Perche.
- Représentations graphiques : peintures, pastels, aquarelles, bronze.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Tout ce qui recoupe les thématiques de l'Ecomusée du Perche : arts et traditions populaires du Perche, savoir-faire, agriculture ; qu'il s'agisse d'outils, de matériels plus volumineux, d'archives ou de représentations graphiques... L'accent est mis plus particulièrement sur l'acquisition de représentations graphiques, mais aussi de documentations audio-visuelles, témoins des mutations agricoles dans le Perche, qui pour le moment sont moins présentes dans les collections du musée.

Nom du musée : Parc de Wesserling–Écomusée textile de Haute-Alsace
(68470 Husseren-Wesserling)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Objets provenant de l'industrie textile : diverses machines, des plus grandes au plus petites (machines de laboratoire), livres d'échantillons, toute la chaîne de production du tissu de la seconde moitié du XX^e siècle est présente dans nos collections. Depuis la filature jusqu'à l'impression en passant par la gravure, le contrôle qualité...

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Pas de critères, nous recueillons tous les objets liés à l'industrie textile à partir du moment où nous ne les avons pas encore. Source: majoritairement des dons, quelques achats effectués lors de ventes aux enchères.

Nom du musée : Musée départemental du textile
(81270 Labastide Rouairoux).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Machines de l'industrie textile, tissage, maille, teinture, textile, art, photographie.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Au gré des expositions, en lien avec le textile.

Nom du musée : Musée du Tissage et de la Soierie de Bussières
(42510 Bussières)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui, il s'agit d'une grande partie de nos collections.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Tissage et textile.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

- Rapport avec la thématique du Musée.
- Conditions d'acquisition.

Nom du musée : Musée de la Chemiserie et de l'Élégance masculine
(36200 Argenton-sur-Creuse)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Vêtements, accessoires de mode, publicité...

Matériel lié à la confection.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Adéquation avec la thématique générale du musée, objets manquant aux collections du musée, état général de l'objet...

Nom du musée : Musée-atelier du Feutre
(08210 Mouzon).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Feutre : fabrication objets de design, art contemporain.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Conservation de la mémoire de la fabrication.

Développement d'une collection représentative de la matière et de ses capacités techniques.

Utilisation innovante de la matière.

Nom du musée : Musée départemental du Revermont (
01370 Treffort-Cuisiat).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Quelques objets d'art contemporain.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Thèmes du fruit, du végétal cultivé en général et du jardin.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Lien avec les thématiques développées dans les expositions permanentes.

Nom du musée : Le Port-musée de Douarnenez (29100 Douarnenez)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui, c'est le cas pour de nombreux bateaux et objets de collections du Port-musée.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

La plupart des bateaux des collections du musée ont été construits entre les années 1950 et 1980, même si leurs techniques de construction sont traditionnelles voire ancestrales pour les bateaux dits « premiers ».

Le thème de nos collections est bien sûr toujours lié au monde maritime.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Le propos du Port musée est aussi d'illustrer l'évolution des sociétés maritimes. Certains bateaux de pêche sont devenus bateaux de plaisance. Nous avons aussi intégré à l'inventaire des voiliers de plaisance ou des dériveurs utilisés dans les écoles de voiles. Depuis peu, nous avons collecté aussi des planches à voiles et surfs.

Nous avons peu d'objets d'art, mais le musée a cependant quelques lithographies de l'affichiste Le Quernec qui a réalisé un travail autour de la pollution maritime et des marées noires dans les années 1990. Le dernier tableau acquis est d'un artiste contemporain, François Dilasser, illustrant le bateau phare, un des bateaux emblématiques de nos collections.

C'est afin de pouvoir aborder un ensemble de sujets actuels que le musée collecte des bateaux et objets « contemporains ».

<p style="text-align: center;">Nom du musée : Écomusée du Marais Salant (17111 Loix).</p>
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

- Saliculture / outils, balance.
- Arts de la table / salières.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

- Salières : décalage de l'objet avec l'usage.
- Outils : pas de critères, collecte systématique.

<p style="text-align: center;">Nom du musée : Musée du Vignoble nantais (44330 Le Pallet)</p>
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Outils et machines liées à la vinification ou à l'analyse des vins.

Objets relatifs à la commercialisation des vins.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Les mêmes que les objets plus anciens : provenance géographique, documentation complémentaire de l'objet (entretien, notices, photos en situation, etc.), intérêt technique, état de conservation.

Nom du musée : Musée de la vigne et du vin d'Anjou (49 750 Saint Lambert-du-Lattay).
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Viticulture.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Avant 2003 : réception d'objets épars sans programme de collecte, et non renseignée, dans le cadre d'une gestion bénévole des collections.

Depuis 2003 (arrivée d'un professionnel de la conservation) :

- quelques acquisitions (sous forme de dons) dans la continuité de collections existantes (sociabilités : notamment confréries, matériel scientifique, verrerie, vinothèque...);
- campagnes de collectes : affiches, étiquettes de vin, photos ;
- développement de collections « virtuelles » sous formes de campagnes photos.

A noter : en 2007-2008, réalisation d'un important travail de recherche sur la viticulture des années 1950 à nos jours, qui a été accompagné d'une campagne photo chez les vignerons (gestes, techniques, outils, bâtiments) et d'une documentation, dans le cadre de la création d'une exposition « Soixante ans de viticulture en Anjou – Saumur » et parution d'un petit catalogue avec textes et photos.

Le Musée prépare sa rénovation avec la rédaction en cours d'un nouveau projet scientifique et culturel : cf. extrait ci-dessous de la partie sur les acquisitions de patrimoine de la seconde moitié du XX^e siècle.

VERS UNE NOUVELLE POLITIQUE DE VALORISATION ET DE CONSERVATION DES COLLECTIONS

Les collections du Musée sont classées « Musées de France » et sont la propriété de la Communauté de Communes de Coteaux du Layon. Le cadre réglementaire applicable est celui du code du patrimoine.

Politique d'acquisition des collections.

Comme dans de nombreux musées conservant un patrimoine technique, la question de l'intégration dans les collections d'objets et outils de la deuxième moitié du XX^e siècle est aujourd'hui en débat. Faut-il en effet tout conserver ? Le Musée a débuté un travail sur les transformations des techniques viticoles depuis 1950, qui a donné lieu à une exposition en 2008 : « Soixante ans de viticulture en Anjou – Saumur ». Face aux difficultés pour intégrer ce type de matériel dans les collections (installations *in situ* non déplaçables, grands formats, coûts de conservation élevés, absence de spécificités de la région...), il s'est agi pour l'instant de constituer une collection documentaire avec des campagnes de photographies. Développer d'importantes collections « virtuelles », témoins de la diversité et de l'évolution des pratiques viticoles, peut permettre au Musée de poursuivre ses missions patrimoniales et scientifiques, tout en réservant à un petit nombre d'outils, machines et objets, dûment sélectionnés et très documentés, le rôle de témoins matériels de la viticulture.

Longtemps restreint à un musée des techniques viticoles, de nouvelles approches thématiques et chronologiques seront aussi à développer. Ainsi le musée pourra constituer une collection qui permette de faire connaître au public les aspects botaniques de la vigne (fossile de vigne, ampélographie, conservatoire de plants ...) et l'évolution du paysage du vignoble et du territoire (fonds photographique notamment). Le Musée abordera aussi les relations de la société avec ce produit particulier qu'est le vin (fonds documentaire sur l'image du vin, les confréries, publicités, vinothèque...).

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Nous n'avons pas de collections au sens classique du terme, la collection étant le territoire et ses habitants.

Comme nous réalisons des expositions sur un thème en relation avec la fabrication de ce territoire de banlieue essonnoise (le siècle écoulé), nous accumulons des informations au fur et à mesure : photos prises sur place, photos de familles, de classes, extraits de films familiaux pour réaliser des documentaires avec une autre association spécialisée comme CINEAM, cartes postales, témoignages, quelques documents originaux (un carnet de sociétaire d'un lotissement populaire par exemple), publications ou ouvrages, cartes ou plans, en relation avec le sujet

Ayant travaillé sur la meulière et la construction de pavillons, nous avons des morceaux de pierres, des éléments récupérés lors de démolitions (carrelages, briques, moulures, cabochons, grilles...).

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Thèmes étudiés depuis l'ouverture de la maison en 1999, portant sur l'Essonne (voir *Cahiers de la MDBA*) :

- baignades et bassins,
- clôtures de banlieue,
- histoire des jardins,
- mutations du paysage,
- grands ensembles ;
- cimetières ;
- reconstruction ;
- meulière ;
- résidences pavillonnaires...

²⁶² Association culturelle, centre d'interprétation de l'environnement urbain, du patrimoine en banlieue et de l'architecture.

Nous empruntons aussi pour les besoins de certaines expositions auprès de musées du coin...

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Pour la collection de cartes postales modernes (après-guerre) ou semi-modernes (entre deux-guerres), critères : peu de collectionneurs, c'est trop récent, c'est moche (cartes colorisées par exemple ou multivues...) ou pas assez typique, c'est de l'urbain... de banlieue en plus...

- Autre critère : c'est le prix, beaucoup plus abordable, dans les bourses, sur Internet, les dépôts-ventes, des particuliers...
- L'appel à dons est aussi pratiqué.
- L'opportunité d'un objet abandonné rencontré dans une ballade, une visite, des encombrants... : un caddy par exemple !

<p style="text-align: center;">Nom du musée : Musée municipal « Traditions et Vie » (01400 Châtillon-sur-Chalaronne).</p>
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Non, les collections sont axées sur la vie rurale au début du XX^e siècle.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Si l'on peut parler d'objets contemporains au regard des collections du Musée, les critères de collecte sont finalement relativement variables. Il s'agit bien sûr en premier lieu de l'intérêt de l'objet par rapport à nos thématiques et à nos collections. Tel objet sera pertinent du fait qu'il complète un ensemble d'objets, tel autre le sera moins par le nombre déjà important d'objets identiques dans les collections. L'état de l'objet peut entrer ensuite en ligne de compte (les collections « Musées de France » étant inaliénables et imprescriptibles, il faut être conscient de l'avenir de l'objet et de tout ce qu'engage sa conservation !). Enfin, la collecte dépend de critères très pragmatiques : l'occasion de trouver tel ou tel objet, la place aussi dont nous disposons au musée pour stocker et conserver cet objet...

Nom du musée : Écomusée de la Brenne
(36300 Le Blanc)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Non.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Cela pourrait arriver, en fonction d'un thème d'exposition et/ou de recherche.

Nom du musée : Musée les Hautes-Mynes
(88160 Le Thillot)

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours?

Non.

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Texte issu du Projet Social Scientifique et Culturel en cours de validation (en réponse aux questions n° 2 et 3).

Enrichissement des collections et protection du patrimoine.

Enrichir les collections, signifie définir une politique de collecte, acquérir des objets à titre gratuit ou onéreux, posséder des espaces de réserve et des moyens tant humains que financiers pour gérer et conserver les objets.

Les collections seront constituées d'objets (patrimoine mobilier) et de patrimoines immatériels ; l'un renvoyant à l'autre et ces deux aspects de la patrimonialité étant indissociables. Ces patrimoines pourront être anciens ou contemporains, en usages ou délaissés, dans certains cas ils pourront provenir d'autres territoires dans la mesure où ils sont identiques ou équivalents à des objets du territoire.

Les politiques d'enrichissement (que nous appellerons « enrichissement » par simplification) du patrimoine mobilier et du patrimoine immatériel seront envisagées selon deux modalités différentes.

- La collecte-acquisition du patrimoine mobilier (objets ou documents) en vue de leur conservation et/ou du travail de recherche et d'éducation du musée. L'acquisition du patrimoine relèvera de démarches apparentées aux enquêtes-collectes en ce qu'elle associera, dans la mesure du possible, patrimoine matériel et immatériel.
- La collecte du patrimoine immatériel (mémoire orale) relative aux biens existant sur le territoire susceptibles de contribuer à la connaissance la plus large possible du patrimoine et d'être le ferment des actions culturelles et sociales de l'écomusée.

Le patrimoine mobilier. Le champ de collecte doit être beaucoup plus réduit que le champ couvert par la thématique générale. En effet, acquérir des biens mobiliers relatifs à l'ensemble des disciplines de l'origine à nos jours constituerait une impossible conservation de l'intégralité des productions humaines et naturelles, qui ne pourrait que conduire à la rapide saturation des finances, des hommes, des recherches et des réserves.

Le champ de collecte exclu les archives, qui relèvent de la responsabilité des villes ou des archives départementales. D'un point de vue général, l'écomusée n'interviendra pas dans les champs développés par d'autres institutions.

Champ chronologique : de la naissance de la banlieue (vers 1850) à nos jours, en développant principalement la partie contemporaine (1945 à nos jours).

Champs disciplinaires : pluridisciplinaire (géographie, urbanisme, histoire, sociologie et ethnologie, arts, sciences de la nature, sciences et techniques...) afin de rendre compte de tous les aspects du territoire et de ses habitants dans la diversité des actions humaines et naturelles.

Champs thématiques : l'enrichissement consistera à recueillir le patrimoine matériel selon des thématiques choisies pour leur capacité à représenter les grands enjeux du territoire, à rendre compte de son évolution, principalement au travers de sa composante sociale. Cet enrichissement se fera aussi bien au cours de campagnes, enquêtes, acceptations de dons que de sollicitations ponctuelles selon trois axes²⁶³ :

Communication :

- 1 - Supports de communication publique.
- 2 - Médias de masse ou individuel.
- 3 - Moyens de transports individuels ou en commun.

Transmission :

- 1 - Objets reçus d'un ascendant par héritage ou par don, à valeur patrimoniale.
- 2 - Biens mobiliers ayant valeur mémorielle.

Vie sociale, action sociale :

- 1 - Activité et vie des associations.
- 2 - Intervention à caractère social, publique ou privé.
- 3 - Activités relationnelles de type privé (familiales, amicales, ...), leur contexte et moyen de concrétisation.

Dans la mesure du possible (cela ne peut guère être vrai pour les objets antérieurs au premier quart du XX^e siècle), les objets ne seront acquis que s'ils sont accompagnés d'une enquête orale, éventuellement complétée d'images fixes et mobiles, avec l'utilisateur de l'objet ou, à défaut de celui-ci, avec un de ses proches. L'entretien ouvert permettra d'évoquer tous les aspects liés à l'objet : technique, anthropologique, artistique, usage...

Les moyens financiers et humains étant limités, les collectes seront principalement réalisées dans le cadre du travail de construction des expositions ou des actions participatives. Cela signifie que la politique d'exposition devra s'articuler à la politique de collecte et relever des mêmes champs.

Le patrimoine immatériel. Le champ de collecte sera le même que celui défini pour la thématique générale de l'écomusée ; il sera donc très large. En effet, il est nécessaire que les collections couvrent l'ensemble du champ d'investigation, même si les collections matérielles ne le couvrent pas.

La collecte elle-même, se fera par le biais de l'image fixe, de l'image mobile et/ou de la parole. Cet enrichissement sera réalisé à l'occasion de programmes liés aux expositions, aux axes de recherches préconisés par le comité scientifique, ou de façon moins programmées lors

²⁶³ Ces thématiques résultent de l'analyse des dépôts faits par les Fresnois lors de la collecte participative réalisée de novembre 2000 à février 2001.

de rencontres avec des acteurs du territoire. La possibilité d'acquérir des objets sera toujours envisagée lors des enquêtes orales, les objets étant le témoin matériel de l'immatériel.

La collecte du patrimoine immatériel sera donc menée selon deux axes ; en lien ou non avec des objets de collection.

Le patrimoine immobilier, il serait souhaitable que des éléments représentatifs de thématiques territoriales soient sauvegardés et protégés. Ces patrimoines ne rentreraient pas forcément dans les collections de l'écomusée, ils pourraient être protégés en devenant propriété de l'une ou l'autre des sept villes ou bien de la communauté d'agglomération, tout en étant affectés à des fonctions nouvelles (ex : château des Arcs à Cachan transformé en école de musique). Ils pourraient aussi être protégés au titre de monuments historiques ou tout simplement dans le cadre de référencement ou labellisation diverses, lors de la rédaction des PLU,... Ceci est principalement vrai pour les bâtiments restant propriété privée.

Pourraient être concernés des éléments tels que : cabanon de banlieue, jardin potager, ancienne sente, ensemble de bâti populaire, atelier de blanchisserie,...

Nom du musée : Écomusée du Bois-du-Luc (La Louvière / Wallonie – Belgique)
--

1- Vos collections contiennent-elles des objets de la deuxième moitié du XX^e siècle à nos jours ?

Oui. Notre écomusée est implanté sur un ancien site minier (classé patrimoine exceptionnel de Wallonie. Pour rappel : un des premiers écomusées dans le paysage muséal belge). Outre la sauvegarde de la mémoire liée au travail et à la culture des mineurs (et des autres travailleurs), l'écomusée s'est donné pour mission de sauvegarder et de valoriser la mémoire industrielle de toute la région du Centre, un ancien bassin caractérisé par le développement hétérogène de l'industrialisation (autour des charbonnages : gravitent des industries de diverses filières depuis les industries d'arts appliqués jusqu'aux géants sidérurgiques). L'écomusée est l'écho d'un territoire autrefois industrialisé qui doit affronter de nouveaux défis.

Les « objets » (bien que le terme que vous employez n'est pas tout à fait correct pour une réalité écomuséale. Les termes de « témoins » ou de « témoignages » me semblent plus appropriés) couvrent forcément (en raison du contexte historique et économique de la région) toute la période dite « contemporaine » (XIX^e XX^e et XXI^e siècles). La collecte du présent est inscrite dans notre mission et ce pleinement. Elle correspond à la philosophie d'un écomusée ouvert à son environnement. C'est aussi un garde fou pour éviter une tendance à la nostalgie. Tendance stérile que l'on retrouve parfois dans certaines institutions. Nos collections couvrent essentiellement la mémoire des industries (encore en activité pour certaines) à travers leurs archives matérielles et aussi, et surtout, à travers la collecte des témoignages oraux de tous les acteurs industriels (de l'ouvrier à l'ingénieur).

2- Si c'est le cas, à quels thèmes correspondent-elles ?

Nous essayons dans la mesure du possible de combler les lacunes de représentativité du passé minier au sein de nos collections. De manière générale, nos collections abordent les différentes expressions de l'expérience industrielle : conflits, grèves, créations d'entreprises, processus de travail, culture créée par le travail, paternalisme, etc. Enfin, soulignons que nous ne disposons pas de budgets affectés à la mission de collecte. Dans l'approche écomuséale, la source de venue des témoins émane essentiellement de la population.

3- Quels sont vos critères de collecte d'objets contemporains ?

Depuis trois ans, pour éviter les dérives de nombreux écomusées qui doivent assumer une « collectionnisme aiguë », nous avons déterminé les sept axes suivants, en matière de collecte de pièces et d'archives. Nous avons une politique commune, tant pour les archives que pour les pièces :

- 1- Pour la collecte du contemporain : assurer des continuités chronologiques et territoriales avec nos collections. Acquérir des témoignages qui vont nous permettre d'éclairer nos précédentes collectes et assurer un croisement au sein de nos propres collections (recherche de comparatisme).
- 2- Maintenir la priorité sur la mine au sens large. Collecter des témoignages matériels et oraux relatifs aux conditions de travail de toutes les catégories professionnelles (dimension technique et administrative) ; à la vie des mineurs et des autres catégories professionnelles dans et en dehors de la mine (dimension ethnologique).
- 3- S'intéresser aux témoignages matériels (objets d'arts appliqués, œuvres d'art...) ayant la mine pour décoration ou sujet de représentation.
- 4- Replacer Bois-du-Luc, le site et son histoire, dans le panorama plus étendu, de l'exploitation minière à une échelle internationale. Les archives, les témoignages matériels et l'architecture doivent nous aider à comparer Bois-du-Luc avec d'autres initiatives belges et étrangères.
- 5- Illustrer l'hétérogénéité du développement industriel du bassin du Centre en privilégiant les fonds de qualité (des points de vue de leur conservation, du contenu et de l'ampleur) qui concerne toutes les formes d'entreprises (artisanats et industries).
- 6- S'intéresser à l'univers ouvrier et aussi à celui des autres catégories professionnelles (employés, cadres et directeurs), aux modes d'organisation du travail et à la vie quotidienne (paternalisme, climat social...).
- 7- Dans la mesure du possible, assurer une correspondance entre l'acquisition des objets en 3D et les objets en 2D (archives) qui proviennent d'une même entreprise.

BIBLIOGRAPHIE

- ABROUS Nacira. « Féminin, Masculin, histoires de couples et construction du genre ». *Aldébaran*, (en ligne) <http://aldebaran.revues.org/6364>.
- AGAMBEN Giorgio. 2008. *Qu'est ce que le contemporain ?* (traduit de l'italien par Maxime Rovere). Paris : Payot & Rivages (Rivage poche/Petite Bibliothèque).
- ALTHABE Gérard, FABRE Daniel, LENCLUD Gérard (dir.). 1992. *Vers une ethnologie du présent*, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- AMOUGOU Emmanuel (dir.). 2004. *La question patrimoniale : De la "patrimonialisation" à l'examen des situations concrètes*. Paris : l'Harmattan.
- AMOUGOU Emmanuel. 2004. « Les sciences sociales et la question patrimoniale », p.7-18 in *La question patrimoniale : De la "patrimonialisation" à l'examen des situations concrètes / Sous la direction d'Emmanuel Amougou*. Paris : l'Harmattan.
- ANDRIEUX Jean-Yves (dir.). 1998. *Patrimoine et Société*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- ANDRIEUX Jean-Yves. 1997. *Patrimoine et histoire*. Paris : Belin (Belin Sup Histoire Contemporaine).
- APPADURAI Arjun (dir.). 1986. *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press.
- ARBORIO Anne-Marie, FOURNIER Pierre. 1999. *L'enquête et ses méthodes : L'observation directe*. Paris : (Nathan).
- AUGÉ Marc. 2001. (1998). *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot (Rivages poche).
- AUGÉ Marc. 1994. *Pour une Anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Aubier.
- AUGÉ Marc (dir.). 1992. *Territoires de la mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*. Thonon-les-Bains : L'Albaron & FEMS.
- BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André. 1994. *La notion de patrimoine*. Paris : Liana Levi (Opinion).
- BABOU Igor, LE MAREC Joëlle. 2006. « Culture et Recherche contre la (dé) raison technocratique ». in *L'Autre campagne : 80 propositions à débattre d'urgence*. La Découverte. (En ligne) <http://www.lautre campagne.org/article.php?id=135>.
- BAHUCHET Serge. 2002. « L'homme indigeste ? Mort et transfiguration d'un musée de l'homme », p.59-84 in *Le musée cannibale / Sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

BARACCHINI Leïla. 2007. *La culture matérialisée : De la Mission Dakar-Djibouti au Musée de l'Homme. Le parcours conceptuel de l'objet ethnographique*. Rapport de recherche.

BARASSO Éliane, VAILLANT Émilie (dir.). 1993. *Musées et sociétés*. Actes du colloque national *Musées et sociétés Mulhouse-Ungersheim- juin 1991. Répertoire analytique des musées, Bilans et projets 1980-1993*. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

BARY Marie-Odile de, TOBELEM Jean-Michel (dir.). 1998. *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des professionnels de musée*. Biarritz : Séguier (Option culture).

BATTESTI Jacques. 2009. *L'objet dans tous ses états !* Bordeaux : Le Festin.

BAUDRILLARD Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris : Gallimard.

BAUDRILLARD Jean. 1968. *Le système des objets*. Paris : Gallimard (Tel).

BAZIN Jean. 2002. « N'importe quoi », p.273-287 in *Le Musée cannibale /* Sous la direction De Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

BELLAIGUE-SCALBERT Mathilde. 1987. « Dérisoire et essentiel : l'objet ethnographique », p.272-278 in *Muséologie et ethnologie*. Réunion des musées nationaux.

BENKIRANE Réda, DEUBER ZIEGLER Érica (dir.). 2007. *Culture et cultures*. Éd. Infolio & Musée d'ethnographie de Genève (Tabou).

BENKIRANE Réda, DEUBER ZIEGLER Érica. 2007. « Culture de l'être, cultures du devenir », p.71-95 in *Culture et cultures /* Sous la direction de Réda Benkirane & Érica Deuber Ziegler. Éd. Infolio & Musée d'ethnographie de Genève (Tabou).

BENSA Alban. 2006. *La Fin de l'exotisme : Essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Éd. Anacharsis.

BLANCHET Alain, GOTMAN Anne. 2001. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris : Nathan.

BOAZ Franz. 2003. *Primitive Art (1927)*, (traduit en français par Marie Mauzé : *L'Art Primitif*). Paris : Adam Biro.

BOËLL Denis-Michel. 2006. « Objets documents, objets documentés », p.25-38 in *Histoire d'objets, objets d'histoire : Témoins, preuves et prétextes dans les musées d'histoire*. Publication des journées d'études du musée Gadagne. Lyon : Musée Gadagne.

BOËLL Denis-Michel. 2005. *Trésors du quotidien : Du Musée des Arts et Traditions populaires au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

BONNOT Thierry. 2007. « L'ethnologie, le musée et les objets », p.45-57 in *Regards sur l'objet du XX^e siècle : La fragilité d'un patrimoine au présent /* Sous la direction de Maryse Dal Zotto & Hélène Palouzié. Arles : Actes Sud/ACOAF.

BONNOT Thierry. 2006. « L'ethnographie au musée : valeur des objets et sciences sociales ». *Ethnographiques.org*, 11 - octobre 2006 (en ligne) <http://www.ethnographiques.org/2006/Bonnot>.

BONNOT Thierry. 2004. « Objets de série/œuvres hors série : une esthétique du processus technique », p.127-138 in *Le goût des belles choses / Sous la direction de Véronique Nahoum-Grappe & Odile Vincent. Cahiers d'Ethnologie de la France*, cahier 19. Paris : Mission à l'ethnologie, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

BONNOT Thierry. 2004. « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre », p.139-164 in *L'Homme*, 170 : *Espèces d'objets*.

BONNOT Thierry. 2002. *La vie des objets : D'ustensiles banals à objets de collection*. Mission du patrimoine ethnologique. Éd. de la Maison des Sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

BONTE Pierre, IZARD Michel (dir.). 2010 (1991). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF (Quadrige).

BOUDINET Gilles. 2002. *Pratiques TAG : Vers la proposition d'une « transe-culture »*. Paris : L'Harmattan.

BOURDIEU Pierre. 1984. *Questions de Sociologie*. Paris : Minuit.

BOURDIEU Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit (Le sens commun).

BOURDIEU Pierre, DARBEL Pierre. 1969 (1966). *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*. Paris : Minuit.

BRAIBANT Guy. 1996. *Les archives en France. Rapport au Premier ministre*. Éd. de La documentation française (Rapports officiels).

BRESSO Mercedes, RAFFESTIN Claude. 1982. « Tradition, modernité, territorialité », p.186-198 in *Cahiers de géographie du Québec*, cahier 68, vol. 26. Québec.

BROMBERGER Christian, CHEVALLIER Denis (dir.). 1999. *Carrières d'objets*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

BROMBERGER Christian. 1997. « L'ethnologie de la France et ses nouveaux objets. Crise, tâtonnements et jouvence d'une discipline dérangeante », p.294-312 in *Ethnologie française*, 3, vol.27 : *Quelles ethnologies ? France Europe 1971-1997*.

BROMBERGER Christian. 1979. « Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémio-technologie », p.105-140 in *L'Homme*, 19.

BUSSMANN Valérie. 2010. « La commande publique des années 1980 et l'exception des villes nouvelles », p.45-53 in *L'art dans les villes nouvelles : De l'expérimentation à la patrimonialisation / sous la direction de Julie Guiyot-Corteville et al. Musée de la ville, Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines*. Versailles : Artlys.

- CACALY Serges (dir.). 2008. *Le Dictionnaire de l'information*. Paris : Armand Colin.
- CAILLET Élisabeth, LEHALLE Évelyne. 1998. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Muséologies).
- CAMERON Duncan Ferguson. 1992 (1971). « Le musée : un temple ou un forum », p.259-270 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie* / Sous la direction d'André Desvallées, vol. 1. Éd. W / M.N.E.S. (Museologia).
- CANDAU Joël. 1998. *Mémoire et identité*. Paris : PUF.
- CANDAU Joël. 1996. *Anthropologie de la mémoire*. Paris : PUF.
- CENTLIVRES Pierre. 1982. « Des "instructions" aux collections, la production ethnographique de l'image de l'orient », p. 33-61 in *Collection passion*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie.
- CERCLET Denis. 2003. « Des objets du privé au patrimoine public », p.24-33 in *Faire avec l'objet : Signifier, appartenir, rencontrer* / Sous la direction de Jean-Paul Filiod. Éd. Chronique sociale.
- CERTEAU Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*. Gallimard (Folio essais). 2 vols, 1990-1994.
- CHABIN Marie-Anne. 2010. *Nouveau glossaire de l'archivage* (mis en ligne) www.archive17.fr/component/option,com_performs/Itemid,55/
- CHABIN Marie-Anne. 2007. *Archiver, et après ?* Éd. Djakarta.
- CHASTEL André. 1986. « La notion de patrimoine », p.405-450 in *Les lieux de mémoire* / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard.
- CHAUMIER Serge, BACHY Marie. 2009. « Un PSC pour quoi faire ? », p.5-7 in *La Lettre de l'OCIM*, 124 : *Les projets de musée : Méthodes et étude de cas*.
- CHAUMIER Serge. 2005. « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée ». p.21-42 in *Culture et musée*, 6 : *Nouveaux musées de sociétés et de civilisations* / Sous la direction de Jacqueline Eidelman. Arles : Actes Sud.
- CHAUMIER Serge. 2004. « Les relations entre professionnels et bénévoles dans les écomusées : l'impossible rencontre ? ». Fédération des écomusées et des musées de société, janvier 2004.
- CHAUMIER Serge. 2003. *Des musées en quête d'identité : Écomusées versus technomusée*. Paris : L'Harmattan (Nouvelles études anthropologiques).
- CHAUMIER Serge. 2002. « Ambivalence des processus identitaires dans les musées », p.229-245 in *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation* / Sous la direction de Paul Rasse, Nancy Midol & Fathi Triki. Paris : L'Harmattan.

CHAUMIER Serge. 2000. « Les Ambivalences du devenir d'un écomusée : Entre repli identitaire et dépossession », p.83-113 in *Publics & musées*, 17-18 : *L'Écomusée : rêve ou réalité* / Sous la direction d'André Desvallées.

CHEVALIER Sophie, MONJARET Anne. 1988. « Dons et échanges dans les sociétés marchandes contemporaines », p.437-442 in *Ethnologie française*, 4, vol.28 : *Les cadeaux : à quel prix ?* Paris : PUF.

CHEVALLIER Denis. 2008. « Collecter, exposer le contemporain au MUCEM », p.631-637 in *Ethnologie française*, 4, vol. 38. Paris : PUF.

CHEVALLIER Denis. 1992. « Conserver le patrimoine ethnologique », p.114-121 in *Meubles et immeubles*, actes des entretiens du patrimoine, Abbaye-aux-Dames-de-Saintes, novembre 1992. Paris : Éd. du Patrimoine.

CHIVA Isac. 1992. « À propos des communautés rurales. L'ethnologie et les autres sciences de la société », p.155-173 in *Vers une ethnologie du présent* / Sous la direction de Gérard Althabe, Daniel Fabre et Gérard Lenclud. Éd. MSH.

CHIVA Isac. 1991. « L'ethnologie de la France et les musées ». *Actes des premières rencontres nationales : musées et société*, Mulhouse, 26-28 juin 1991.

CHIVA Isac. 1989. « L'ethnologie de la France en ses débuts », p.17-22 in *Anthropologie sociale et ethnologie de la France*. Actes du colloque du centre d'ethnologie français et du Musée national des arts et traditions populaires, 19-20-21 novembre 1987. Louvain-la-Neuve : Éd. Peeters.

CHIVA Isac. 1988. « Un prototype, un constat, les musées d'ethnologie », p.9-13 in *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes, décembre 1984. Musée de Bretagne et Éd. M.N.E.S.

CHIVA Isac. 1987. « Entre Livre et musée. Émergence d'une ethnologie de la France », p.9-34, in *Ethnologies en miroir : La France et les pays de langue allemande* / Sous la direction d'Isac Chiva & Utz JEGGLE. Éd. de la maison des sciences de l'homme, ministère de la Culture.

CHIVA Isac. 1985. « George Henri Rivière : Un demi-siècle d'ethnologie de la France », p.76-83 in *Terrain*, 5 : *Identité culturelle et appartenance régionale*.

CHIVA Isac. 1983. « l'ethnologie de la France en perspective », suivi de « la recherche ethnologique sur la France », p.4-7 et p.8-17 in *Bulletin de l'Association française des anthropologues*, 12-13.

CHIVA Isac. 1981. « Le domaine de l'ethnologie », p.19-26 in *Ethnologia* (Limoges), 17-20.

CHOAY Françoise. 2009. *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris : Seuil (La couleur des idées).

CHOAY Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil (La couleur des idées).

CHOFFEL-MAILFERT Marie-Jeanne. 2001. « La médiation culturelle : territoire d'enjeux et enjeux de territoires », p.141-172 in *Patrimoines et Identités* / sous la direction de Bernard Schiele. Québec : Éd. Multimondes.

CHRISTOPHE Jacqueline, BOËLL Denis-Michel & RÉGIS Meyran (dir.). 2009. *Du folklore à l'ethnologie*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

CHRISTOPHE Jacqueline. 2009. « Georges Henri Rivière aux commandes du département des Arts et Traditions populaires », p.217-229 in *Du folklore à l'ethnologie* / Sous la direction de Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll & Meyran Régis. Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

CLAIR Jean. 2007. *Malaise dans les musées*. Paris : Flammarion (Café Voltaire).

CLAIR Jean. 1992. « Les origines de la notion d'écomusée », p.433-439 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie* / Sous la direction d'André Desvallées, vol. 1. Éd. W / M.N.E.S.

CLIFFORD James. 1996 (1988). *Malaise dans la culture : L'Ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle* (Traduit de l'américain par Marie-Anne Sichère. 1988. *The predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, literature and art*. Haward : Haward University Press). Paris : École nationale supérieure des Beaux-arts.

Code du patrimoine. 2011 (19 avril). Législation et réglementation. Partie législative. Commission supérieure de codification (CSC). Éd. des journaux officiels.

COEURÉ Sophie, DUCLERT Vincent. 2001. *Les archives*. Paris : La Découverte (Repères).

COIFFIER Christian. 2008. « Quels budgets pour l'achat de collections contemporaines ? », p.659-663 in *Ethnologie française*, 4, vol. 38.

COLARDELLE Michel. 2008. « La relation du musée au politique », p.119-122 in *Musées et sociétés aujourd'hui*. Acte de colloque, 24, 25 mai 2007, Grenoble, Musée Dauphinois. Patrimoine en Isère / Musée Dauphinois.

COLARDELLE Michel (dir.). 2002. *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. Projet scientifique et culturel*. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

COLARDELLE Michel. 1999. *Le musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée : Étude préalable pour un projet de "délocalisation" du MNATP-CEF de Paris à Marseille (site d'Euroméditerranée)*. Paris : Ministère de la culture et de la communication.

COLARDELLE Michel, LOUX Françoise, SALITOT Michelle. 1997. « Un musée national de société pour le 3^e millénaire. Le musée national des Arts et Traditions populaires Centre d'ethnologie française », p.147-153 in *Écomusées et musées de société. Dire l'histoire et gérer la mémoire au présent*. Pour, 153. Paris : L'Harmattan.

COLARDELLE Michel. 1996. « L'avenir du Musée National des Arts et Traditions Populaires », p.4-5 in *La lettre des musées de France*, 64.

Collectif. 2007. « Le moment du quai Branly ». *Le Débat*, 147 : “Ce musée de l'Autre” qui n'en finit pas de faire parler de lui. nov.-dec. 2007. Paris : Gallimard.

Collectif. 2005. Nouveaux musées de société et de civilisation. Collecter la mémoire de l'autre. *Culture & musées*, 6, Éd. Getse (Modal).

Collectif. 2004. « Espèces d'objets », p.7-229 in *L'Homme : Revue française d'anthropologie*, 170.

COLLET Isabelle. 1987. « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France », p.68-99 in *Muséologie et ethnologie*. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

COPANS Jean. 1998. *L'enquête ethnologique de terrain*, Paris : Nathan.

COPANS Jean. 1996. *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*. Paris : Nathan.

COUTURE Carol, ROUSSEAU Jean-Yves. 1994. *Les fondements de la discipline archivistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec (Gestion de l'information).

COUTURIER Élisabeth. 2009. *Le design, hier, aujourd'hui, demain : mode d'emploi*. Éd. Flammarion.

CUISENIER Jean. 1995. « Culture ordinaire et ethnicité », p.16-35 in *Ethnologie française*, 1, vol.25 : *Le vertige des traces : Patrimoines en question*.

CUISENIER Jean. 1992. « Des musées de l'homme et de la société, oui, mais lesquels ? », p.178-187 in *Le Débat*, 70.

CUISENIER Jean. 1991. « Que faire des arts et traditions populaires ? », p.150-165 in *Le Débat*, 65.

CUISENIER Jean. 1989. « le musée national des Arts et Traditions populaires à Paris : vingt ans plus tard », p.165-169 in *Museum*, 3.

CUISENIER Jean, TRICORNOT Marie-Chantal de. 1987. *Musée national des arts et traditions populaires*. Guide. Ministère de la Culture et de la Communication. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

CUISENIER Jean. 1987. « L'ethnographie de la France et les musées », p.6-27 in *Muséologie et ethnologie*. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

CUISENIER Jean, SEGALIN Martine. 1986. *Ethnologie de la France*. Paris : PUF (Que sais-je ?).

DADOGNET François. 1998. *Des détritiques, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*. Paris : Synthélabo.

DAGOGNET François. 1985. « Quel musée demain ? », p.99-110 in *Temps perdu, temps*

retrouvé : Voir les choses du passé au présent / Sous la direction de Jaques Hianard & Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

DANIS Sophie. 1985. *Petit dictionnaire de l'apprenti-bibliothécaire ou le document dans tous ses états*. Villeurbanne : Éd. E.N.S.B.

DAVALLON Jean. 2007. « Exposer le patrimoine : approche communicationnelle ou anthropologique ? », p.225-244 in *Culture et cultures : Les chantiers de l'ethno* / Sous la direction de Réda Benkirane et Érica Deuber Ziegler. Genève : Éd. Infolio, Musée d'Ethnographie de Genève (Tabou).

DAVALLON Jean. 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Éd. Hermès science / Lavoisier.

DAVALLON Jean. 2004. « La médiation : La communication en procès ? », p.37-59 in *Médiation et information : revue internationale de communication*, 19 : *Médiations et Médiateurs*. Paris : l'Harmattan.

DAVALLON Jean. 2004. « La définition juridique du patrimoine : Un révélateur de sa dimension symbolique ». *Muséology-international Scientific Electronic Journal*, Vol. 1. Department of Cultural Technology and Communication. University of the Aegean.

DAVALLON Jean. 2002. « Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ? », p. 169-187 in *Le musée cannibale* / Sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

DAVALLON Jean. 2002. « Comment se fabrique le patrimoine ? », p.74-77 in *Sciences humaines* [Hors série], 36, mars.-avril.-mai. 2002. Auxerre : Éd. Sciences Humaines.

DAVALLON Jean. 2000. « Le patrimoine, une « filiation inversée ? », p.6-16 in *Espaces-Temps*, 74-75.

DAVALLON Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan (Communication et Civilisation).

DAVALLON Jean. 1997. « L'évolution du rôle des musées », p.39-47 in *Écomusées et musées de société. Dire l'histoire et gérer la mémoire au présent. Pour*, 153. Paris : L'Harmattan.

DAVALLON Jean. 1992. « Le musée est-il vraiment un média ? », p.99-123 in *Publics et musées*, 2.

DAVIS Peter. 1999. *Ecomuseums, A sens of place*, Leicester museum studies. New-York, London : Leicester University Press.

DEBAENE Vincent. 2002. « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », p.71-94 in *Labyrinthe*, 12.

DEBARY Octave, GABEL Philippe. 2010. « Seconde main et deuxième vie. Objets, souvenirs et photographies », p.123-142 in *L'objet de main en main. Mélanges de la Casa de Velázquez*. [Nouvelle série], tome 40-1. Espagne : Casa de Velázquez.

DEBARY Octave, TURGEON Laurier (dir). 2007. *Objets et mémoires*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval-Québec.

DEBARY Octave, TELLIER Arnaud. 2007. « Muséographie et nomadisme », p.101-114 in *Les lieux de la muséologie*. vol.1, Éd. Pierre Alain Mariaux et Pascal Griener (L'Atelier. Travaux d'histoire de l'art et de muséologie).

DEBARY Octave, TELLIER Arnaud. 2004. « Objets de peu, les marchés à réderies dans la Somme », p.117-138 in *Gradhiva*, 170 : *Espèces d'objets*.

DEBARY Octave. 2002. *La fin du Creusot ou l'Art d'accommoder les restes*. Éd. du CTHS.

DEBRAY Régis. 2007. *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations*. Éd. du Centre national de la recherche scientifique.

DEFORGES Yves. 1984. « L'objet sur la sellette », p.95-120 in *Objets prétextes, objets manipulés* / Sous la direction de Jacques Hainard & Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

DELANGÉ Jacqueline. 2006 (1967). *Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à l'analyse des créations plastiques*. Paris : Gallimard (Folio essais).

DELARGE Alexandre. 2004. « La participation, pierre angulaire et moteur des écomusées », p. 26-28 in *Musées & collections publiques de France*, 243.

DELARGE Alexandre. 2003. « Le patrimoine contemporain : Un enjeu démocratique », p.22- 29 in *Comment inscrire les musées de ville dans la ville ?* Marseille : Musée d'histoire de Marseille.

DELARGE Alexandre et al. (dir.). 2003. *La ville mobile. Les territoires du déplacement en Île-de-France*. Éd Créphis (Lieux habités).

DELARGE Alexandre. 2002. « La pratique communautaire comme projet de musée », p.30-32 in *Écomusées et musées de société. Pour quoi faire ?* Actes de colloque, Fédération des écomusées et des musées de société, 6-7 novembre 2002, Besançon. Besançon : Conseil régional de Franche-Comté & Fondation Crédit coopératif.

DELARGE Alexandre. 2000. « Des écomusées, retour à la définition et évolution », p.139-155 in *Publics & Musées*, 17-18. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

DELMAS Bruno (dir.). 1991. *Dictionnaire des archives, français-anglais-allemand : De l'archivage aux systèmes d'information*. Éd. AFNOR, École nationale des chartes.

DELSALLE Paul. 1996. *Lexique des archives et documents historiques*. Paris : Nathan (128).

DENIOT Joëlle. 1995. *Ethnologie du décor en milieu ouvrier*. Paris : L'Harmattan.

DEOTTE Jean-Louis. 1992. « L'objet des musées de société », p.71-75 in *La Nouvelle Alexandrie -Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*, Paris, 25-26-27 mai 1992, *Les Cahiers de Publics et musées*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction des musées de France, Collège international de Philosophie.

- DESCOMBES Vincent. 1983. *Grammaire d'objets en tous genres*. Paris : Minuit.
- DESVALLÉES Alain. 1985. « L'écomusée : musée degré zéro ou musée hors les murs », p.84-85 in *Terrain*, 5.
- DESVALLÉES André. 2009. « L'expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques. La question du contexte », p.277-293 in *Du folklore à l'ethnologie* / Sous la direction de Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll & Myeran Régis. Éd. de la maison des sciences de l'homme.
- DESVALLÉES André (dir.). 2000. *L'écomusée, rêve ou réalité ? Publics & Musées*, 17-18, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- DESVALLÉES André. 1998. « À l'origine du mot patrimoine », p.89-105 in *Patrimoine et modernité* / Sous la direction de Dominique Poulot. Paris : L'Harmattan.
- DESVALLÉES André. 1995. « Émergence et cheminement du mot patrimoine », p.6-29 in *Musées & collections publiques en France*, 208.
- DESVALLÉES André (dir.). 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2. Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S. (Museologia).
- DESVALLÉES André. 1993. « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », p.130-136 in *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991) / Sous la direction de BARROSO Éliane & VAILLANT Émilie. Éd. de la Réunion des musées nationaux.
- DESVALLÉES André (dir.). 1992. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S. (Museologia).
- DESVALLÉES André. 1992. « Les musées d'ethnologie européenne et les écomusées », p.67-70 in *La Nouvelle Alexandrie -Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*, Paris, 25-26-27 mai 1992, *Les Cahiers de Publics et musées*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction des musées de France, Collège international de Philosophie.
- DESVALLÉES André. 1989. « Le musée des Arts et Traditions populaires : Les galeries du nouveau siège », p.286-298 in *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Dunod.
- DESVALLÉES André. 1989. « Collecte en Aubrac », p.185-187 in *La Muséologie selon George Henri Rivière*. Paris : Dunod.
- DESVALLÉES André. 1987. « La notion de programme muséographique », p.65-66 in *Ethnologie française*, 1.
- DESVALLÉES André. 1976. « Les galeries du Musée National des Arts et Traditions Populaires », p.5-37 in *Musées et Collections publiques de France*, 134.
- DIAS Nélia. 2007. « Le musée du quai Branly : une généalogie », p.65-79 in *Le Débat*, 147 : *Le moment du Quai branly*, nov.-déc. 2007, Paris : Gallimard.

DIAS Nélia. 1991. *Le musée d'Ethnographie du Trocadéro : 1878-1908 : Anthropologie et muséologie en France*. Paris : Éd. du Centre national de la recherche scientifique.

DIAS Nélia. 1988. « Vers l'archivage des objets : la naissance du Musée d'ethnographie du Trocadéro », p.28-31 in *Bulletin d'information de l'Association des Bibliothécaires Français*, 138, 1^{er} trimestre.

DI MÉO Guy. 1998. *Géographie sociale et territoire*. Paris : Nathan.

DI MÉO Guy. 1996. *Les territoires du quotidien*. Paris : L'Harmattan.

DI MÉO Guy. 1995. « Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle », p.15-34 in *Espaces et Société*, 78.

DOUGLAS Mary, ISHERWOOD Baron. 1978. *The world of Goods. Toward an anthropology of Consumption*. Harmondsworth : Penguin.

DOUTRELAU Vanessa. 2007. *Objets en dérive : Du littoral au musée*. Rapport de recherche, Mission du patrimoine ethnologique.

DUBUC Élise. 2002. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », p.31-58 in *Le Musée cannibale / Sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

DUBUC Élise, TURGEON Laurier. 2002. « Musée d'ethnologie : Nouveaux défis, nouveaux terrains », p.5-18 in *Ethnologues*, 2, vol.24. (En ligne) <http://id.erudit.org/iderudit/006636ar>.

DUBUC Élise. 1998. « le futur antérieur du Musée de l'Homme », p.71-92 in *Gradhiva*, 24.

DUCLOS Jean-Claude. 2006. « L'objet immatériel au musée », p.39-47 in *Histoire d'objets, objets d'histoire : Témoins, preuves et prétextes dans les musées d'histoire*. Publication des journées d'études du musée Gadagne. Lyon : Musée Gadagne.

DUCLOS Jean-Claude. 1992. « Pour des musées de l'homme et de la société », p.174-178 in *Le Débat*, 70.

DUFOUR Stéphane. 2006. « Pour un essai de typologie des objets dans les musées d'histoire », p.51-65 in *Histoire d'objets, objets d'histoire : Témoins, preuves et prétextes dans les musées d'histoire*. Publication des journées d'études du musée Gadagne. Lyon : Musée Gadagne.

DUHAU Isabelle, MASSARY Xavier de et. al. 2008. *En Val de Bièvre : Val de Marne. Les Images du patrimoine*, vol. 212. Inventaire du patrimoine, Région Île de France.

DUPAIGNE Bernard. 2008. « Quel rôle pour l'ethnologie dans nos musées ? », p.627-630 in *Ethnologie française*, 4, vol. 38.

DUPUIS Annie. 2002. *Du terrain au musée : le parcours de « l'objet » ethnographique*. Thèse de doctorat, sous la direction de Serge Tornay, soutenue en janvier 2002 au Museum d'histoire naturelle.

DUPUIS Annie. 1999. « À propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris sur la création du musée de l'Homme en 1936 », p.511-538 in *Cahiers d'Études africaines : Prélever, exhiber. La mise en musées*, cahier 155-156, vol. 39-3-4, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Écomusées et musées de société : pour quoi faire ? Actes de colloque, FEMS, Besançon, 6-7 novembre 2002. Besançon : Fédération des écomusées et des musées de société, 2003.

Écomusées et musées de société : Dire l'histoire et gérer la mémoire du présent. Pour, 153, mars 1997. Paris : L'Harmattan.

Écomusées en France, Actes des premières rencontres nationales des écomusées, l'Île d'Abeau, 13 et 14 nov. 1986, Écomusée du Nord Dauphiné : Agence Régionale d'Ethnologie Rhône-Alpes, 1987.

Écomusées en France. Premières rencontres nationales des écomusées. 1987. L'Isle-d'Abeau, 13 et 14 novembre 1986. Lyon : Agence régionale d'ethnologie Rhône-Alpes.

EIDELMAN Jacqueline, MONJARET Anne, ROUSTAN Mélanie. 2002. *MAAO Mémoires*. Paris : Marval.

En avant la mémoire. 1987. Actes des premières rencontres nationales des écomusées. L'Isle d'Abeau, 13 et 14 novembre 1986.

ÉVRARD Marcel. 1980. « Le Creusot-Montceau-les-Mines : la vie d'un écomusée, bilan d'une décennie », p.226-234 in *Museum international*, 4, vol. 32.

FABRE Daniel et al. 1992. *Vers une ethnologie du présent*. Mission du Patrimoine ethnologique. Édition française.

FARGE Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil (La librairie du XX^e siècle).

FAVIER Jean. 1958. *Les archives*. Paris : PUF (Que sais-je ?).

FAYOLLE Claire. 2002. *C'est quoi le design ?* Autrement (Autrement Junior Arts).

Fédération des écomusées et des musées de société. Statuts.

FLEURY Jean. 2002. *La culture*. Éd. Bréal (Thèmes & Débats économie).

FOUBERT Alexandra. 1999. *Les écomusées en Île-de-France : une fonction sociale (1977-1998)*. Mémoire de maîtrise en histoire contemporaine, sous la direction de Pascal Roy. Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

FOURES Angèle (dir.). 2011. *Le rôle social du musée : Agir ensemble et créer des solidarités*. Fédération des écomusées et des musées de société, OCIM. Paris : L'Harmattan.

FOURNIER Martine. 2002. « L'obsession patrimoniale », p.76-53 in *Sciences humaines*, [Hors-série], 36, mars.-avril.-mai. 2002.

GABUS Jean. 1975. L'objet témoin. *Les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel :

Ides et Calendes.

GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle, DESJEUX Dominique (dir.). 2000. *Objet banal, objet social : Les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*. Paris : L'Harmattan (Dossiers sciences humaines et sociales).

GERVEREAU Laurent. 2006. *Vous avez dit musées ? Tout savoir sur la crise culturelle*. Éd. du Centre national de la recherche scientifique (Carré des sciences).

GIRARD Émilie. 2008. *Le chantier des collections du MUCEM*. Dossier pédagogique. L'Institut national du patrimoine.

GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques & KAEHR Roland (dir.). 2002. *Le musée canibale*, Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

GORGUS Nina. 2009. « Georges Henri Rivière et l'Europe. Rapprochements et accommodements entre 1936 et 1945 », p.369-378 in *Du folklore à l'ethnologie / Sous la direction de Jacqueline Christophe et al.* Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

GORGUS Nina. 2003. *Le magicien des vitrines : le muséologue George Henri Rivière*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

GÖRÖG-KARADY Veronika. 1976. *Noirs et Blancs. Leur image dans la littérature orale africaine*. Étude-anthologie. Paris : Société d'études linguistiques et anthropologiques de France (SELAF).

GRIAULE Marcel. 2004 (1938). *Masques Dogons*. Éd. Muséum national d'histoire naturelle.

GRIAULE Marcel et al. 1988. « Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro ». *Les cahiers de Gradhiva*, cahier 9 : *Histoire et archives de l'anthropologie*. Éd. Jean-Michel Place.

GRIAULE Marcel. 1933. « Introduction méthodologique », p.7-12 in *Minotaure*, 2.

GRIAULE Marcel. 1932. Mission Dakar-Djibouti (Loi du 31 mars 1931). Rapport général.

GRIMARD Jacques. 1994. « Mémoire et archives : Le choix des témoignages », p.59-70 in *Actes du séminaire L'objet contemporain*, Québec, 14 et 15 mars 1994 / Sous la direction de Francine Lacroix. Québec : Musée de la civilisation.

GRISOT Delphine. 2004. « La recherche et le musée : L'union sacrée », p.58-59 in *Musées & collections publiques de France*, 243.

GRODWOHL Marc. 1996. « Les musées de société en crise : le temps de la déception et de l'inquiétude », p.26-29 in *Espaces*, 142 : Espaces et loisirs.

GROGNET Fabrice. 2009. *Le concept de musée. La patrimonialisation de la culture des « autres ». D'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly : histoire de métamorphoses*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Jamin, soutenue en décembre 2009, à l'École des hautes études en sciences sociales.

GROGNET Fabrice. 2005 « Objets de musée n'avez-vous donc qu'une vie? », p.49-62 in *Gradhiva*, 2, Nouvelles séries.

GROSHENS Marie-Claude. 1994. *La réforme du musée national des arts et traditions populaires*. Rapport, juillet 1994.

GUELTON Bernard. 1998. *L'exposition : interprétation et réinterprétation*. Paris : L'Harmattan.

GUIBAL Jean. 2008. « Quelles attentes dans la société d'aujourd'hui ? », p.25-38 in *Musées et sociétés aujourd'hui*. Acte de colloque, 24, 25 mai 2007, Grenoble, Musée Dauphinois. Patrimoine en Isère / Musée Dauphinois.

GUIBAL Jean. 2001. « Quelle limite à la collecte du quotidien ? », p.90-93 in *Tri, sélection, conservation. Quel patrimoine pour l'avenir ?* Actes de table ronde, École nationale du patrimoine, Paris, 23-25 juin 1999. Paris : Éd. du patrimoine (Idées et débats). [Textes réunis pas Isabelle Balsamo].

GUIBAL Jean. 1992. « Quel avenir pour le musée des ATP ? », p.157-163 in *Le Débat*, 70.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2010. « De l'expérimentation à la patrimonialisation : l'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines », p.187-198 in *L'art dans les villes nouvelles. De l'expérimentation à la patrimonialisation* / Sous la direction de Julie Guiyot-Corteville et al. Musée de la ville, Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines. Versailles : Artlys.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2009. « Les missions de musée : entre contemplation et éducation », p.48-63 in *Museologies*, 2, vol. 3.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2007. « Saint-Quentin-en-Yvelines : Construction "polyphonique" d'un patrimoine », p.191-195 in *Patrimoine d'Île-de-France : Rencontres des histoires, des populations, des territoires*. Actes du colloque régional, 6-7 décembre 2007, Région Île-de-France.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2005. « La professionnalisation, un projet politique, une dynamique de réseau », p.57-61 in *Musées & collections publiques de France*, 244.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2004. « "Nous nous sommes tant aimés", ou l'aventure institutionnelle de la Fédération des écomusées et des musées de société », p.7-15 in *Musées & collections publiques de France*, 243.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2004. « Territoires du présent : plaidoyer pour une collecte du contemporain », p.38-42 in *Musées & collections publiques de France*, 243.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie (dir.). 2003. *Écomusées et musées de société : pour quoi faire?* Actes de colloque, FEMS, 6-7 novembre 2002. Besançon : FEMS.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2003. « L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, acteur ou témoin de la ville nouvelle ? », p.69-80 in *Ethnologie française*, 1, vol.33. P.U.F.

GUIYOT-CORTEVILLE Julie. 2001. « Saint-Quentin-en-Yvelines : une ville nouvelle en quête de mémoire », p.117-150 in *Cahiers de l'IAURIF*, 130, vol. 2 : *Patrimoine : Le vécu*.

GUIYOT-HARROLD Julie. 1994. *L'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines. Situation actuelle – nouveau local-projets et perspectives*. Note de synthèse.

GURDJIAN Dominique, LEROUX Jean-Pierre, RIOUT Denys. 1990 (1985). *Le livre du graffiti*. Éd. Alternatives.

HAINARD Jacques. 1994 (1986). « Pour une muséologie de la rupture », p.531-539 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2 / Sous la direction d'André Desvallées (et. al.). Mâcon / Savigny-le-Temple : Éd. W / MNES.

HAINARD Jacques. (1989). « Objets en dérive pour “Le Salon de l'ethnographie” », p.11-30 in Jacques Hainard et al. *Le Salon de l'ethnographie*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

HAINARD Jacques, KAEHR Roland (dir.). 1985. *Temps perdu, Temps retrouvé : Voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HAINARD Jacques. 1985. « Le musée, cette obsession... », p.106-110 in *Terrain*, 4.

HAINARD Jacques. 1984. *Objets prétextes, Objets manipulés*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HAINARD Jacques. 1984. « La revanche du conservateur », p.183-191 in *Objets prétextes, Objets manipulés* / Sous la direction de Jacques Hainard & Rolland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HALBWACHS Maurice. 1970 (1938). *Morphologie sociale*. Paris : Armand Colin (U2).

HALBWACHS Maurice. 1925. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan (Les Travaux de l'Année sociologique).

HALITIM Nadine. 1996. *La vie des objets : Décor domestique et vie quotidienne dans des familles populaires d'un quartier de Lyon, la Duchère, 1986-1993*. Paris : L'Harmattan.

HAMY Ernest-Théodore. 1988. *Les origines du musée d'ethnographie*. Éd. Jean-Michel Place.

HARTOG François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil (La librairie du XXI^e siècle).

HARTOG François. 1998. « Patrimoine et histoire : Les temps du patrimoine », p.3-17 in *Patrimoine et Société* / Sous la direction de Jean-Yves Andrieux. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

HEINICH Nathalie. 2009. *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

HILDESHEIMER Françoise. 1997. *Les archives de France. Mémoire de l'histoire*. Société des amis des archives de France. Éd. Honoré Champion.

HILDESHEIMER Françoise. 1984. *Les archives... Pourquoi ? Comment ? La recherche*

aujourd'hui dans les archives en France. Éd. L'Érudit (Patrimoines).

HUBERT François. 1997. « nouveaux musées, nouvelles muséologies », p.23-30 in *Écomusées et musées de société. Dire l'histoire et gérer la mémoire au présent. Pour*, 153. Paris : L'Harmattan.

HUBERT François. 1992. « Évolutions et problématiques », p.93-95 in *La Nouvelle Alexandrie - Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*, Paris, 25-26-27 mai 1992, *Les Cahiers de Publics et musées*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction des musées de France, Collège international de Philosophie.

HUBERT François. 1989. « Historique des écomusées », p.146-154 in *La Muséologie selon Georges Rivière*. Paris : Dunod.

HUBERT François. 1987. « Du réseau de musées à l'écomusée », p. 67-74 in *Ethnologie française*, 1.

HUBERT François. 1986. « les écomusées après vingt ans », p.56-60 in *Écomusées en France. Premières rencontres nationales des écomusées*. L'Isle-d'Abeau, 13 et 14 novembre 1986, Grenoble.

HUBERT François. 1985. « Les écomusées en France : contradictions et déviations », p.186-190 in *Museum International*, 4, vol. 37.

Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques. 1931, Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Museum d'histoire naturelle) et Mission scientifique Dakar-Djibouti.

JAMIN Jean. 1999. « Documents revue : La part maudite de l'ethnographie », p.257-266 in *L'Homme*, 151, juillet.-septembre.

JAMIN Jean. 1998. « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », p.65-69 in *Gradhiva*, 24.

JAMIN Jean. 1995. « Introduction à *Miroir de l'Afrique* », p.9-59 in *Miroir de l'Afrique* / Sous la direction de Michel Leiris. Paris : Gallimard (Quarto).

JAMIN Jean. 1989. « Le musée d'ethnographie en 1930 : l'ethnologie comme science et comme politique », p.110-121 in Gorges Henri Rivière, *La muséologie selon G.-H. Rivière*. Paris : Dunod.

JAMIN Jean. 1986. « L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », p.45-79 in *Le Mal et la Douleur*, éd. Jacques Hainard & Roland Kaehr : musée d'ethnographie, Neuchâtel.

JAMIN Jean. 1985. « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », p.51-74 in *Temps perdu, temps retrouvé : Voir les choses du passé au présent* / Sous la direction de Jacques Hainard & Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

JAMIN Jean. 1984. « Aux origines du musée de l'Homme : La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », p.7-86 in *Cahiers ethnologiques*, 5.

JAMIN Jean. 1982. « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la mission Dakar-Djibouti », p.69-100 in *Collections passion / Sous la direction de Jacques Hainard & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

JEANNOT-VIGNES Bernard. 1976. « La Collecte ethnographique : expérience de l'Écomusée de la Communauté urbaine Le Creusot Montceau-les-mines », p.159-169 in *Museum international*, 3, vol. 28.

JEUDY Pierre-Henri. 2008. *La machine patrimoniale*. Circé (Circé Poche).

JEUDY Henri-pierre. 2002. « Quand le musée fait œuvre », p.249-262 in *Le Musée cannibale / Sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

JEUDY Henri-Pierre. 1995. *Le vertige des traces*. Ethnologie française, 25.

JEUDY Henri-Pierre (dir.). 1990. *Patrimoine en folie*. Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

JEUDY Henri-Pierre. 1986. *Mémoires du social*. PUF (Sociologie d'aujourd'hui).

JONG Adriaan de, SKOUGAARD Mette. 1992. « Les premiers musées de plein air. La tradition des musées consacrés aux traditions populaires », p.151-157 in *Museum international*, 3-175, vol. 44.

JULIEN Marie-Pierre, ROSSELIN Céline. 2005. *La culture matérielle*. Paris : La Découverte (Repères).

JULIEN Marie-Pierre, WARNIER Jean-Pierre (dir.). 1999. *Approche de la culture matérielle : Corps à corps avec l'objet*. Paris : L'Harmattan.

KAINARD John. 1992 (1971). « Intermédiaire entre musée et communauté », p.99 in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S.

KAINARD John. 1985. « Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale », p.217-223 in *Museum international*, 4, vol. 37, décembre, janvier.

KAINARD John, NIGHBERT Esther. 1972. « Le "musée de voisinage" d'Anacostia », p.102-109 in *Museum international*, 2, vol. 24. Washington D.C. : Smithsonian Institution.

KAUFMANN Jean-Claude. 1992. *La trame conjugale : Analyse du couple par son linge*. Paris : Nathan.

KAUFMANN Jean-Claude. 1989. *La vie ordinaire*. Éd. Greco.

KOPYTOFF Igor. 1986. « The cultural biography of things: commoditization as process », p.64-91 in *The Social Life of Things / Sous la direction d'Arjun Appadurai*. Cambridge.

LACHAPELLE François. 1994. « L'objet d'art contemporain et ses traces nourricières », p.17-

25 in *Actes du séminaire L'objet contemporain*, Québec, 14 et 15 mars 1994 / Sous la direction de Francine Lacroix. Québec : Musée de la civilisation.

LACROIX Francine (dir.) 1994. *Actes du séminaire L'objet contemporain*, Québec, 14 et 15 mars 1994. Québec : Musée de la civilisation.

LAMIZET Bernard. 2000. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan.

La nouvelle Alexandrie : les musées d'ethnologie et les musées d'histoire. Les Cahiers de Publics et Musés, 1992.

LATOUR Bruno (dir.) 2007. *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du Quai Branly, 21 juin 2006*. Éd.Babel.

LATOUR Bruno. 1992. *Aramis ou l'amour des techniques*. Paris : La Découverte (Textes à l'appui).

LATOUR Bruno. 1988 (1979). *La vie de laboratoire : La production des faits scientifiques*. (traduit de l'anglais par Michel Biezunski). Paris : La Découverte (Sciences et société).

L'écomusée et le musée de société. Définition, organisation, économie des services, problématiques d'accompagnements. 2009. Les Repères de l'Avise, *Culture*, 1.

Les écomusées, les musées de société et la recherche. Analyse et résultats de l'enquête interne 2000-2001.

LEIRIS Michel, DELANGE Jacqueline. 1967. *Afrique noire : La création plastique*. Paris : Gallimard (L'univers des formes).

LEIRIS Michel. 1966. « Le musée de l'Homme, où l'art et l'anthropologie se rencontrent », p.57-63 in *Réalités*, 182.

LEIRIS Michel. 1938. « Du musée d'Ethnographie au musée de l'Homme », p.344-345 in *La Nouvelle Revue française*.

LEIRIS Michel. 1930. « L'œil de l'ethnologue : À propos de la Mission Dakar-Djibouti », p. 405-414 in *Documents*, 7.

LEMONNIER Pierre. 1991. « De la culture matérielle à la culture ? Ethnologie des techniques et préhistoire », in *25 ans d'Etudes technologiques en préhistoire*, XI^e Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes. Juan-les-Pins : Éd. APDCA.

LENCLUD Gérard. 2007. « Être un artefact », p.59-90 in *Objets et Mémoires* / Sous la direction d'Octave Debary & Laurier Turgeon. Paris / Québec : Éd. de la Maison des sciences de l'Homme / Presses de l'Université Laval.

LENCLUD Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était », p.110-123 in *Terrain*, 9, Ministère de la Culture et de la Communication. Paris : Seuil.

LENOUENNE Patrick. 1992 (1978). « L'écomusée ce n'est pas un musée comme les autres »,

p.494-505 in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* / Sous la direction d'André Desvallées, vol. 1. Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S.

LEROI-GOURHAN André. 1964-65. *Le geste et la parole : La mémoire et les rythmes*. II, Paris : Albin Michel.

LEROUX Mathilde, ROBERT Marie. 2009. « Quand l'écologie devient objet(s) de musée », p.19-27 in *Lettre de l'Ocim*, 121.

LESAFFRE Gaëlle. 2011. *Objets de patrimoine, Objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Davallon et Yves Bergeron, à l'université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, soutenue en novembre 2011.

L'ESTOILE (DE) Benoît. 2010 (2007). *Le goût des autres : De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion (Champs essais).

L'ESTOILE (DE) Benoît. 2008. « l'anthropologie après les musées ? », p.665-670 in *Ethnologie française*, 4, vol.38.

L'ESTOILE (DE) Benoît. 2001. « “Des races non pas inférieures, mais différentes” : de l'exposition coloniale au Musée de l'Homme », p.391-473 in *Les politiques de l'anthropologie : discours et pratiques en France (1860-1940)* / Sous la direction de Claude Blanckaert, L'Harmattan.

LÉVI-STRAUSS Claude. 1986. « Allocution de Claude Lévi-Strauss prononcée lors de la cérémonie d'hommage à Georges Henri Rivière le 26 novembre 1985 », p.127-130 in *Ethnologie française*, 2, vol.16.

LÉVI-STRAUSS Claude. 1975. *La Voie des masques*. Genève : Skira.

LÉVI-STRAUSS Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon.

MAIRESSE François. 2000. « La belle histoire aux origines de la nouvelle muséologie », p.33-56 in *Culture et musées, 17-18 : L'écomusée, rêves ou réalité ?*

MARIAUX Pierre-Alain (dir.). 2005. *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel : Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.

MARTINET Chantal. 1987. « L'objet ethnographique est un objet historique », p.30-36 in *Muséologie et ethnologie*.

MARTIN-GRANEL Nicolas. 1999. « Malaise dans le patrimoine », p.487-510 in *Cahiers d'études africaine : Prélever, exhiber. La mise en musées*, cahier 155-156, vol. 39. Éd. de l'école des hautes études en sciences sociales.

MAURE Marc. 2007. « Un musée, Qu'est-ce que c'est ? Quelques réflexions personnelles », p.121-126 in *Vers une redéfinition du musée ?/* Sous la direction de François Mairesse et André Desvallées. Paris : L'Harmattan (Muséologies).

MAUSS Marcel. 1967 (1947). *Manuel d'ethnographie*. (1926). Éditions sociales (Petite Bibliothèque Payot).

MAUSS Marcel. 1913. « L'ethnographie en France et à l'étranger », p.537-560, 815-837 in *Revue de Paris*, 1^{er} et 15 octobre.

MAZET Pierre. 2000. *Aménagement du territoire*. Paris : Armand Colin.

MENESTREL (LE) Sara. 1996. « La collecte de l'objet contemporain. Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec », p.74-91 in *Ethnologie française*, 26 (1), *Culture matérielle et modernité*.

MICOUD André. 2005. « *La patrimonialisation : redire ce qui nous relie ?* », p.81-97 in *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine* / Sous la direction de Christian Barrère, Denis Barthélémy, Martino Nieddu & Franck-Dominique Vivien. Paris : L'Harmattan.

MICOUD André. 2002. « Du recours à l'ordinaire comme symptôme d'un travail de refondation », p.227-243 in Jean-louis Marie, Philippe Dujardin, Richard Balme (dir.). *L'ordinaire. Modes d'accès et pertinence pour les sciences sociales et humaines*. L'Harmattan (Logiques politiques).

MICOUD André. 1995. « Le bien commun des patrimoines », p.25-38 in *Patrimoine culturel, Patrimoine naturel*. Actes de colloque, 12 et 13 décembre 1994. Paris : La Documentation française / École nationale du Patrimoine.

MILLER Daniel. 1998. « Why somethings matter ? », p.3-21 in *Material cultures : Why Somethings Matter* / Sous la direction de Daniel Miller, Chicago, University of Chicago Press.

MILLER Daniel. 1987. *Material culture and Mass consumption*. Oxford : Basil Blackwell.

MILON Alain. 1999. *L'étranger dans la ville. Du rap au Graff mural*. Paris : PUF (Sociologie d'aujourd'hui).

MOHEN Jean-Pierre (dir.). 2004. *Le nouveau musée de l'Homme*. Paris : Odile Jacob & Muséum d'Histoire Naturelle.

MOLES Abraham. 1972. *Théorie des objets*. Éditions universitaires.

MOLES Abraham, WAHL Eberhard. 1969. « Kitsch et objet », p.105-129 in *Communications*, 13 : *Les objets*.

MONJARET Anne (dir.). 2005. « Fin du MAAO : un patrimoine revisité », p.605-616 in *Ethnologie française*, 4, vol. 35 : *Fermetures - Crises et reprises*.

MORIN Violette. 1969. « L'objet biographique », p.131-139 in *Communications*, 13.

Musées et sociétés aujourd'hui. Acte de colloque, 24, 25 mai 2007, Grenoble, Musée Dauphinois. Patrimoine en Isère / Musée Dauphinois.

Muséologie et ethnologie. 1987. Notes et documents du musée national des Arts et Traditions populaires. Ministère de la Culture et de la Communication. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Marseille. Journal du musée, L'ALPE, MNATP-MUCEM.

NICOLS Alain. 1995. « L'avenir du musée, le musée de l'avenir », p.111-122 in *Temps perdu, temps retrouvé : Voir les choses du passé au présent* / Sous la direction de Jaques Hianard et Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

NOËL Marie-France. 1987. « Du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et traditions populaires », p.140-151 in *Muséologie et ethnologie*. Éd. de la Réunion des musées nationaux.

NORA Pierre (dir.). 1984. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

NOTTEGHEM Patrice. 1992. « Un écomusée il y a vingt ans et aujourd'hui », p.77-83 in *La Nouvelle Alexandrie -Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*, Paris, 25-26-27 mai 1992, *Les Cahiers de Publics et musées*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction des musées de France, Collège international de Philosophie.

NOUDELMAUN François. 2010. « Le contemporain sans époque : une affaire de rythmes », p.59-75 in *Qu'est ce que le contemporain ?* / Sous la direction de Lionel Ruffel. Nantes : Cécile Defaut.

NOUGARET Christine. 2008. « Les archives privées. Manuel pratique et juridique ». La Documentation française (Manuels et guides pratiques).

PAIS DE BRITO Joaquim. « L'objet, le musée et la main interdite », p.143-145 in *L'objet de main en main. Mélanges de la Casa de Vélázquez*. [Nouvelle série], T.40-1. Espagne : Casa de Vélázquez.

PAULME Denise. 1992. « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au musée de l'Homme », p.37-40 in *La Nouvelle Alexandrie -Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*, Paris, 25-26-27 mai 1992, *Les Cahiers de Publics et musées*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction des musées de France, Collège international de Philosophie.

PEARCE Susan (dir.). 1989 (1991). *Museum Studies in Material Culture*. Leicester : Leicester University Press. .

PELTIER Philippe. 2000. « Les musées : art ou ethnographie ? Quelques exemples pour servir à l'histoire de ce demi-siècle », p.205-218 in *Du musée colonial au musée des cultures du monde* / Sous la direction de Dominique Taffin. Actes de colloque, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998. Éd. Maisonneuve et Larose.

Petit Robert de la langue française. 2007. Millésime.

PIVIN Jean-Loup. 1996. « Plaidoyer pour les musées de société », p.24-25 in *Espaces*, 142.

Planifier l'information de vos collections. Actes de séminaire, École nationale du patrimoine, Fédération des écomusées et des musées de société. Rennes, Musée de Bretagne, 24-26 septembre 2001. Dossier pédagogique.

POMIAN Krzysztof. 1999. *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard.

POMIAN Krzysztof. 1993. « Les musées de sociétés, de la nostalgie à l'anticipation », p.57-62 in *Musées et Sociétés - Actes du Colloque de Mulhouse-Ungersheim* (juin 1991). Direction des musées de France.

POMIAN Krzysztof. 1991. « Musée, nation, musée national », p.166-175 in *Le Débat*, 65.

POMIAN Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard (Bibliothèque des Histoires).

PORTET François. 2004. « Musées et territoires : Des musées d'ethnographie aux musées de sociétés », p.75-92 in *Musées & collections publiques de France*, 243, 3.

POULARD Frédéric. « Les écomusées, participation des habitants et prise en compte des publics », p.551-557 in *Ethnologie française*, PUF.

POULOT Dominique. 2001. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture : De la Renaissance à nos jours*. Paris : Hachette (Carré Histoire).

PRADO Patrick. 2003. *Territoire de l'objet : faut-il fermer les musées ?* Éd. Les archives contemporaines (Une pensée d'avance).

PRADO Patrick. 1995. « L'ethnologie française au musée ? Ou un nouveau musée de l'ethnologie de la France? », p. 147-157 in *Terrain*, 25 : *Des sports*.

QUERRIEN Max. 1983. « Écomusées », p.24-25 in *Milieux*, 13.

RAFFESTIN Claude, BRESSO Mercedes. 1982. « Tradition, modernité, territorialité », p.186-198 in *Cahiers de géographie du Québec*, 68, vol. 26, Québec.

RAMIREZ-VASQUES Pedro. 1981. « L'avenir du patrimoine et le patrimoine de l'avenir », p.52-56 in *ICOM 80. Actes de la 12^e Conférence générale et de la 13^e Assemblée du Conseil International des Musées*. Paris : Maison de l'UNESCO.

RAUTENBERG Michel. 2003. *La rupture patrimoniale*. Éd. À la Croisée (Bernin).

RICOEUR Paul. 2004. *Parcours de la reconnaissance : Trois études*. Éd. Stock.

RICOEUR Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

RIEGL Aloïs. 2000 (1903). *Le Culte moderne des monuments : Son essence et sa genèse*. (Traduit de l'allemand et présenté par Jacques Boulet). Paris : Seuil.

RIVET Paul, RIVIÈRE Georges Henri. 1933. « Mission ethnographique et linguistique Dakar-

Djibouti », p.3-5 in *Minotaure*, 2.

RIVET Paul, RIVIÈRE Georges Henri. 1931. « La Réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro », p.3 in *Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro*, 1.

RIVET Paul. 1929. « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », p.130-134 in *Documents*, 3.

RIVIÈRE Georges Henri. 2003 (1930). « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts », p. 67-68 in *Gradhiva*, 33.

RIVIÈRE Georges Henri. 1992 (1973). « Rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales », p.297-316 in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1. / Sous la direction d'André Desvallées Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S.

RIVIÈRE Georges Henri. 1992. « L'Écomusée, un modèle évolutif (1971-1980) », p.440-445 in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1 / Sous la direction d'André Desvallées. Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S.

RIVIÈRE Georges Henri. 1989. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod.

RIVIÈRE Georges Henri. 1985. « Définition évolutive de l'écomusée », p.182-183 in *Museum international*, 4, vol. 37.

ROLLAN Solène, MURANSKAYA Hanna (dir.). 2008. *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX^e-XXI^e siècles*. L'Harmattan.

ROSSELIN Céline. « De l'objet quotidien à l'objet-de-musée », p.22-27 in *Lettre de l'OCIM*, 30.

ROTHLISBERGER Fabien. 2006. *Patrimoine et territoires : organiser de nouvelles coopérations : L'exemple des écomusées et musées de société*. Éd. Source (Jeunes auteurs).

ROUSTAN Mélanie, BERGER Raphaël. 2007. « Acheter d'occasion sur Internet. Parcours de consommateurs, vie d'objets », p. 3-78 in *Cahiers de recherche*, 239.

RUFFEL Lionel (et. al.). 2010. *Qu'est ce que le contemporain ?* Nantes : Cécile Defaut.

SAEZ Guy. 2008. « La fonction politique du musée dans la cité », p.122-140 in *Musées et sociétés aujourd'hui*. Acte de colloque, 24, 25 mai 2007, Grenoble, Musée Dauphinois. Patrimoine en Isère / Musée Dauphinois.

SALLOIS Jacques. 1997. « Musées de société et enjeux de développement », p.73-79 in *Écomusées et musées de société. Dire l'histoire et gérer la mémoire au présent. Pour*, 153. Paris : L'Harmattan.

SAUTY François. 2001. « Écomusées et musées de société au service du développement local, Utopie ou réalité ? », Source, 3, Centre national de ressources du tourisme en espace rural.

SCHÄRER Martin R. 1999. « La relation homme-objet exposée : Théorie et pratique d'une expérience muséologique », p.31-42 in *Publics & Musées*, 15. Arles : Actes Sud.

SCHUTZ Alfred. 1987 (1971). *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Éd. Klincksieck (Méridiens Klincksieck).

SCIPION Sylvie-Marie. 1999. « Le Centre d'interprétation au cœur d'un processus de valorisation », p.22-29 in *Lettre de l'OCIM*, 61.

SEGALEN Martine. 2009. « Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-1941) », p.309-322 in *Du folklore à l'ethnologie / Sous la direction de Jacqueline Christophe et al.*, Éditions de la maison des sciences de l'homme.

SEGALEN Martine. 2008. « Des ATP au MUCEM : exposer le social », p.639-644 in *Ethnologie française*, 4, vol. 38.

SEGALEN Martine. 2005. *Vie d'un musée 1937-2005*. Éd. Stock (Un ordre d'idées).

SEGALEN Martine. 2005. « Un regard sur le Centre d'ethnologie française ». *La revue pour l'histoire du CNRS*, 13 : *Regards sur des laboratoires en sciences humaines et sociales*. Éd. du Centre national de la recherche scientifique.

SEGALEN Martine, BROMBERGER Christian. 1996. « L'objet moderne : de la production sérielle à la diversité des usages », p.5-6 in *Ethnologie française*, 1, vol. 26 : *Culture matérielle et modernité*.

SEGALEN Martine. 1992. « Les relations entre les musées et la recherche », p.31-36 in *La Nouvelle Alexandrie -Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire*, Paris, 25-26-27 mai 1992, *Les Cahiers de Publics et musées*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction des musées de France, Collège international de Philosophie.

SEGALEN Martine (dir.). 1989. *L'Autre et le semblable : Regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines*. Paris : Presses du Centre national de la recherche scientifique.

SEGALEN Martine. 1987. *Sociologie de la famille*. Paris : Armand Colin.

SEMPRINI André. 1995. *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. Paris : L'Harmattan (Logiques sociales).

SOMÉ Roger. 2003. *Le musée à l'ère de la mondialisation : Pour une anthropologie de l'altérité*. Paris : L'Harmattan (Esthétiques).

SOULIER Philippe. 2009. « André Leroi-Gourhan, de la muséographie à l'ethnologie (1934-1946) », p.205-215 in *Du folklore à l'ethnologie / Sous la direction de Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll & Myeran Régis*. Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

STASZAK Jean-François. 2008. « Qu'est-ce que l'exotisme ? », p.7-30 in *Le Globe*, 148.

SULLIVAN Robert. 1994. « Nouvelles traditions : pour une nouvelle ethnographie dans les

musées », p.10-16 in *Musées*, 1, vol.16.

TAYLOR Anne-Christine. 2006. « Les vies d'un objet de musée », p.6-13 in *Le musée du Quai Branly*, 918, SCEREN (CNDP).

THÉVOZ Michel. 2002. « Plaidoyer pour une ethnographie absolue », p.235-248 in *Le Musée cannibale / Sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

TIRANT (LE) Dominique. 2006. *Paroles et images d'elles*. Éd. Écomusée de Fresnes.

Tri, sélection, conservation : Quel patrimoine pour l'avenir ? Actes de table ronde, École nationale du patrimoine, Paris, 23-25 juin 1999. Paris : Éd. du patrimoine (Idées et débats). [Textes réunis par Isabelle Balsamo].

TROCHET Jean-René. 1995. « Sciences humaines et musées : du Musée d'Ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », p.3-30 in *Géographie et cultures*, 16.

TURGEON Laurier. 2007. « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », p.13-36 in *Objets et mémoires / Sous la direction d'Octave Debary & Laurier Turgeon*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme & Presses de l'Université Laval-Québec.

TURGEON Laurier, DUBUC Élise. 2002. « Musée d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains », p.5-18 in *Musées / Museums, Ethnologies*, 2, vol. 24.

VADELORGE Loïc. 2010. « Comment les villes nouvelles se sont ouvertes à l'art (1965-1980) », p.35- 43 in *L'art dans les villes nouvelles. De l'expérimentation à la patrimonialisation / Sous la direction de Julie Guiyot-Corteville et al.*, Musée de la ville, Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines. Versailles : Artlys.

VADELORGE Loïc. 2004. « Le langage des écomusées », p.5-6 in *Musées & collections publiques de France*, 243.

VAILLANT Émilie. 1993. « Les musées de société en France: Chronologie et définition », p.16-38 in *Musées et Sociétés -Actes du colloque de Mulhouse-Ungersheim* (juin 1991). Paris : Direction des musées de France.

VALIÈRE Michel. 2002. *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*. Paris : Armand Colin (Cursus).

VAN GENNEP Arnold. 1981 (1909). *Les rites de passage*. Éd. Picard.

VARINE-BOHAN (DE) Hugues. 1992 (1969). « Le musée au service de l'homme et développement », p.49-68 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1 / Sous la direction d'André Desvallées. Macon et Savigny-le-Temple : Éd. M.N.E.S (Museologia).

VARINE-BOHAN (DE) Hugues. 1991. *L'initiative communautaire : recherche et expérimentation*. Éd. PUL.

VARINE-BOHAN (DE) Hugues. 1985. « L'écomusée : au-delà du mot », p.185 in *Museum International*, 4, vol.37.

VARINE-BOHAN (DE) Hugues. 1976. « Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation », p.127-139 in *Museum international*, 3, vol. 28.

VARINE-BOHAN (DE) Hugues. 1973. « Un musée "éclaté" : le Musée de l'homme et de l'industrie, Le Creusot-Montceau-Les-Mines », p. 242-249 in *Museum international*, 4, vol. 25.

VEILLARD Jean-Yves. 1985. « L'objet sans valeur », p.191-193 in *Museum international*, 4, vol. 37.

WAHNICH Sophie. 2006. « Interpréter l'objet, l'image, l'archive dans les musées d'histoire », p.15-24 in *Histoire d'objets, objets d'histoire : Témoins, preuves et prétextes dans les musées d'histoire*. Publication des journées d'études du musée Gadagne. Lyon : Musée Gadagne.

WARESQUIEL Emanuel de (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Larousse. Éd. du Centre national de la recherche scientifique.

WARNIER Jean-Pierre. 1999. *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*. PUF (Sciences sociales et sociétés).

WARNIER Jean-Pierre. 1999. *La Mondialisation de la culture*. Paris : La Découverte (Repères).

WATREMEZ Anne. 2011. *Musées de civilisations au 21^e siècle : pour une approche renouvelée des sociétés et des cultures*. Rapport introductif aux rencontres scientifiques du Mucem « Quel musée de civilisation(s) au 21^e siècle ? », 24, 25, 26 mars 2011.

WOODWARD Ian. 2001. « Domestic Objects and the Taste Epiphany », p.115-136 in *Journal of Material Culture*, 2, vol. 6.

Articles de presse

BÉTARD Daphnée. 2009. « Le musée de l'Homme en perte de vue ». *Le journal des arts*, 299, 20 mars 2009.

BÉTARD Daphné. 2005. « Écomusée, une appellation en crise ». *Le Journal des Arts*, 218, 24 juin 2005.

LEMOIGNE Yannick. 2001. « Les objets ont-ils une âme ? », p.23 in *Panorama Fresnois*, 115, janvier.

MARTARESCHE Véronique. 2001. « Fresnes expose les souvenirs de ses habitants ». *Le Parisien*, rubrique Val de Marne.

Catalogues des expositions et dossiers de presse consultés

Vous avez de beaux restes ! Objets et modes de vie du XX^e siècle. 2008. Musée de la ville, Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines. Versailles : Artlys.

Photos de famille, toute une histoire ! 2007. Musée de la ville, Communauté d'agglomération de Saint-Quentin-en-Yvelines. Versailles : Artlys.

L'art public à Saint-Quentin-en-Yvelines : des œuvres qui ne manquent pas d'air ! Dossier de presse. Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines.

Parle ma banlieue. Dossier de presse. Écomusée du Val de Bièvre.

Bilans des campagnes d'acquisition consultés au MUCEM

ABRIOL Stéphane, LOUX Françoise (dir.). 2005. *Rapport provisoire de la campagne-collecte Histoire et mémoires du Sida 2005*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

ABRIOL Stéphane, LOUX Françoise (dir.). 2003. *Rapport provisoire de la campagne-collecte Histoire et mémoires du Sida 2003*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CALOGIROU Claire, TOUCHÉ Marc (dir.). 2006. *Campagne d'acquisition Tag et graff/danses. Bilan 2006*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CALOGIROU Claire, TOUCHÉ Marc (dir.). 2004. *Campagne d'acquisition Tag et graff. Bilan 2003-projet 2004*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CALOGIROU Claire, TOUCHÉ Marc (dir.). 2003. *Campagne d'acquisition Tag et graff. Bilan 2001-2002. Projet 2003*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CHEVALLIER Denis (dir.). 2006. *Mariage : Construction du genre en Europe et en Méditerranée. Bilan de campagne d'acquisition 2006*. Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CHEVALLIER Denis (dir.). 2006. *La construction du genre en Europe et Méditerranée (autour de mariages d'aujourd'hui). Rapport d'étape 2006*. RMN, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CHEVALLIER Denis (dir.). 2005. *Mariage : Construction du genre en Europe et en Méditerranée. Bilan de campagne d'acquisition 2005*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

CHEVALLIER Denis, HOMO-LECHNER Catherine (dir.). 2006. *Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée. Bilan de campagne 2006*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Réunion des musées nationaux.

CHEVALLIER Denis, HOMO-LECHNER Catherine (dir.). 2005. *Objet touristique et imaginaire du lieu. Le cas de l'objet souvenir dans quelques villes d'Europe et de Méditerranée. Bilan de campagne 2005*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Réunion des musées nationaux.

ROBERT Marie-Janet. 2006. *Campagne d'acquisition Écologisation des pensées et des pratiques : conflits et enjeux de pouvoir autour de l'eau*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

Résumé de thèse

La thèse interroge les pratiques mises en œuvre aujourd'hui pour collecter des objets contemporains au sein des écomusées et des musées de société en France. Cette question de la « contemporanéité » connaît un regain d'actualité en muséologie et prête le flanc à la critique dans le paysage des politiques culturelles. Aussi, la première partie constitue le questionnement théorique de la recherche. Elle interroge la situation paradoxale des musées ethnographiques français, dans l'objectif d'examiner la nouvelle orientation des collections, axée sur le « contemporain ». La deuxième partie trace l'évolution dans les orientations, les méthodes et les finalités des politiques d'acquisition. Le corpus de la recherche analyse, dans ce sens, des pratiques de collecte aujourd'hui opérationnelles au sein de trois musées, foncièrement différents de par leur taille, leur implantation géographique et leurs missions : le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille, l'écomusée du Val de Bièvre à Fresnes (Val-de-Marne) et le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines (Yvelines). Enfin, la troisième partie de la thèse présente les résultats de l'étude expérimentale de terrain. D'abord, en examinant le sens du contemporain au sein du musée de société, à travers la représentativité des exemples retenus dans le corpus. Ensuite, en présentant les conséquences de la collecte de l'objet contemporain, tant sur les missions du musée que sur le statut de l'objet. Ces deux entités sont analysées dans le cadre d'un « système signifiant » qui permet au musée de construire un savoir et une connaissance sur l'objet d'aujourd'hui, à partir des notions d'« altérité », de « document », de « tri », de « mémoire » et de « patrimoine ».

Les mots clés : Objet contemporain- contemporain- collecte- écomusée- musée de société - missions - tri.

Abstract

This thesis questions the current working practices of French eco-museums and museums of society concerning the collection of contemporary objects. The question of « contemporaneity » is undergoing a revival today in museology, attacking the flank of criticism from the field of cultural politics. In addition, the first part of this thesis involves a theoretical questioning of the method of research itself. It questions the paradoxical position of French ethnographic museums, with the aim of examining the new direction that their collections are taking, focusing on the « contemporary ». The second part of this thesis traces the evolution of the tendencies, methods and aims of museum acquisition policies. The body of research analyses the current practices in the collection of pieces by three museums which are fundamentally different in size, geographical presence and assignation/mission : the Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) in Marseille, the Écomusée du Val de Bièvre in Fresnes (Val de Marne) and the museum of the town of Saint-Quentin-en-Yvelines (Yvelines). Finally the third part of this thesis presents the results of an experimental study into the museum space. Firstly by studying the direction of contemporaneity in the museum of society by way of the representational value of pieces retained in the collection. Further, in presenting the outcome of collecting contemporary pieces, as much as a result of deliberate seeking out by the museum as about the status of the piece itself. These two subjects are considered in the framework of a « system of significance » which allows a museum to build up knowledge and a familiarity with contemporary pieces, with the concepts of « otherness », « written record », « selection », « recollection » and « heritage » providing a starting point.

Key Words

Contemporary piece – contemporary – collection – ecomuseum – museum of society – assignation/mission – selection.